Tambellini
2001: Odisséia da Técnica
Ingresso Padronizado
Jece Valadão
Dossiê Carl Dreyer

11

FILME CULTURA

FILME CULTURA

ANO II - N.º 11 - novembro de 1968

FILME CULTURA é editada pelo INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA. Os artigos assinados representam exclusivamente o pensamento de seus autores. A transcrição de artigos, na íntegra ou em parte, só pode ser feita mediante autorização prévia, por escrito, da Direção da Revista.

Diretor Responsável: Durval Gomes Garcia

Diretor: Antonio Moniz Vianna

Editor Geral: Ely Azeredo

Editor-Adjunto: Carlos Fonseca

Arte e Coordenação Gráfica: Oswaldo Carneiro

Redação: Praça da República, 141-A, 2.º andar — ZC 14 — Rio de Janeiro, Guanabara — Brasil — Enderêço Telegráfico: INCBRAS.

NCr$ 2,00

ÍNDICE

	Pág.
Editorial	1
Carl Dreyer — O Cineasta da Vida Interior	2
Tambellini e o "Heroi" em Crise	18
2001: A Alvorada do Nôvo Homem	22
2001: Uma Odisséia Atrás das Câmeras	28
As Sete Faces de Jece Valadão	32
A Hora do Ingresso Padronizado	38
Jacqueline Myrna — Atriz em Ascensão	40
Movimento	43
História Secreta d'O Cangaceiro e Outras Miudezas	50
Cinema Brasileiro: Novos Filmes	54
Enciclopédia: Diretores — Letra "B"	59

Mário Benvenuti e Vera Barreto Leite, em "Até que o Casamento nos Separe", de Flávio Tambellini.

Jacqueline Myrna

O Mapa do Mercado

Dois meses após o lançamento do Ingresso e do Borderô Padronizados na Guanabara, o Instituto Nacional do Cinema pode afirmar o pleno êxito da iniciativa em sua primeira etapa. Os próximos desdobramentos do plano elaborado pelo INC levarão a São Paulo, Minas Gerais, Estado do Rio de Janeiro e Brasília aquêles instrumentos básicos de contrôle do cumprimento das medidas de proteção e estímulo ao cinema brasileiro. Ainda em 1969 todos os cinemas do País utilizarão os borderôs e ingressos oficiais.

Êsses são os dispositivos essenciais para instrumentalizar a ação do INC. Prestam serviços à indústria e ao comércio cinematográficos não sòmente porque proporcionam armas adequadas contra a evasão de rendas. Constituem, também, bases fidedignas e seguras para o mapeamento do mercado interno.

Pela primeira vez poderemos contar com dados amplos sôbre as potencialidades do mercado interno: número de salas exibidoras, capacidade em poltronas, freqüência e arrecadação. A partir dêsses dados será possível traçar serenamente, sem o cromatismo fluido das paixões, o gráfico das tendências das platéias. Nenhum estudo de mercado, em profundidade, será exequível antes que surjam os dados globais propiciados pelo Ingresso e pelo Borderô Padronizados.

Paralelamente ao lançamento dessas inovações o INC vem desenvolvendo intensa campanha de esclarecimento e propaganda, visando a motivar a colaboração do público freqüentador. O apoio do público é indispensável ao completo êxito do Ingresso Padronizado. Além da sensibilização mais óbvia criada pelos sorteios de prêmios, o Instituto pretende mobilizar ao máximo a opinião pública para o fato de que os bilhetes serializados possibilitam a cada espectador contribuir para o aperfeiçoamento da produção brasileira de filmes.

CARL DREYER
O CINEASTA DA VIDA INTERIOR

Carlos Fonseca

3 de fevereiro de 1889, 20 de março de 1968. Setenta e nove anos de idade. Cinqüenta e nove anos de cinema. Quatorze filmes de longa-metragem. Nascido na Dinamarca tem seu nome ligado a cinco cinematografias. Carl Theodor Dreyer — um homem, um artista. Um dos maiores da história do cinema.

"O cineasta da vida interior", como acentuou um dos seus melhores biógrafos, Jean Sémolué, sua obra está, quase de uma ponta a outra marcada por constantes da alma. O que importa em um filme seu, não é a beleza objetiva das imagens, mas a beleza da alma, como êle próprio declarou. Debateu-se sempre com problemas de religião, do Bem e do Mal, de Deus e do Diabo. Com estas premissas, o cineasta dinamarquês construiu uma obra fascinante. Quatro filmes, pelo menos, *La Passion de Jeanne d'Arc, Vampyr, Dies Irae* e *Ordet* garantem-lhe uma posição invejável na história do cinema.

Cento e cinqüenta críticos e historiadores foram convidados ao Referendum de Bruxelas de 1958 para a escolha dos "maiores filmes de todos os tempos". Ouvido o primeiro Júri — opiniões vindas de 26 países — 12 títulos foram selecionados, entre os filmes citados em ordem alfabética por 117 convidados que responderam a enquête. Com base nesta lista atuou um segundo Júri constituído de sete jovens cineastas de sete países. Foram eleitos — empate em primeiro lugar — *Encouraçado Potemkin, Em Busca do Ouro, A Grande Ilusão, Ladrões de Bicicletas, Mãe, A Paixão de Joana d'Arc.* "O público não se satisfez, querendo saber qual o filme que impressionara mais fortemente os sete jurados. Contra a vontade, pronunciaram-se Alexander Mackendrick ("Os dois filmes que me impressionaram mais foram *A Grande Ilusão* e *A Paixão de Joana d'Arc*"), Juan Antonio Bardem ("Eu nunca vira *Joana d'Arc*. Foi uma revelação para mim, a revelação de minha vida"), Alexandre Astruc ("Já vi *Joana d'Arc* antes. Saí agora da projeção com os olhos marejados de lágrimas"), Robert Aldrich ("Astruc tem razão. Junto com *Mãe, Joana d'Arc* me impressionou mais"), Satyajit Ray, Francesco Maselli, Michael Cacoyannis ("...*Joana d'Arc*"). Alguém do público se levantou e perguntou: "Por que então os senhores discutiram 10 horas? *Joana d'Arc* é o maior filme de todos os tempos!" A platéia delirou...

Carl Theodor Dreyer nasceu em Copenhague, no dia 3 de fevereiro de 1889. Sua mãe era sueca e ficou órfão muito cedo. A infância foi cheia de sofrimentos, graças a falta de carinho e ao rigor extremado dos pais adotivos. Muito cedo foi obrigado a trabalhar para o seu sustento. Pianista em cafés, depois um empregado modesto na Sociedade de Telegrafia Nordiske. Depois, jornalista: vivamente interessado em aviação, teatro. Com isto aumentava seus conhecimentos práticos e finalmente, em 1912, o primeiro contato com o cinema: contratado pela Nordisk Film para redator de legendas. Daí para roteirista. Segundo se diz, deve-se à êle o interêsse da companhia em utilizar textos de certa qualidade literária. Passou também pela sala de montagem. Finalmente em 1918 começou a dirigir: *Praesindenten*. Opus final: *Gertrud*, realizado em 1964. Morreu em 20 de março de 1968.

La Passion de Jeanne d'Arc é o filme de Dreyer mais conhecido no Brasil, onde foi exibido comercialmente com o título *O Martírio de Joana d'Arc*, e é periòdicamente mostrado em sessões de cineclubes. Êste, mas em menor escala de exibições, também é o caso de *Vampyr*.

Conhecido em todo o mundo como o diretor dos martírios, das bruxarias, dos sofrimentos, uma análise de sua carreira revela insòlitamente um Dreyer mais rico, mais versátil, e talvez mais feliz, como acentuou Eileen Bowser, em apreciação de sua carreira por ocasião de uma retrospectiva completa de seus filmes efetuada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1964. Entre os projetos não concretizados pelo diretor, "uma vida de Cristo" e uma modernização da tragédia grega "Medea". No capítulo a seguir, "os filmes de Carl Dreyer", procuramos sintetizar sua carreira, com a ajuda, principalmente de Jean Sémolué, jovem crítico francês que escreveu em 1962 um livro muito competente sôbre o realizador dinamarquês.

Os filmes de Carl Dreyer:

1918/20 — *Praesidenten* (O Presidente) * Produção: Nordisk Films Kompagni, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Carl Th. Dreyer, do romance de Karl Emil Franzo * Fotografia: Hans Vaago * Cenografia: Carl Th. Dreyer * Intérpretes: Halvard Hoff, Elith Pio, Olga Raphael Linden, Betty Kirkeby, Carl Mayer, Jacoba Jessen, Hallander Helleman, Fanny Petersen, Richard Christensen, Peter Nielsen, Jon Iversen * Observação: filme realizado em 1918, lançado na Suécia em 1919 e em Copenhague em 1920.

● Numa cidade de província no século XIX, a pessoa mais importante é o presidente, juiz todo-poderoso. Êste personagem tem uma filha ilegítima que é acusada de crime pelos seus patrões. No julgamento, o advogado tenta comover os jurados que, embora sem as provas definitivas de sua culpa, a condenam. O pai a ajuda a fugir da prisão quando era homenageado num banquete por suas inúmeras qualidades de justiça e honra. Entre o sentimento de honra e o de amor paternal, o presidente decide-se pelo segundo e, sabedor de que sua filha está salva e feliz, comete suicídio.

Já neste primeiro filme, é observado um grande contrôle da imagem e da linguagem cinematográficas. Apesar do melodrama o diretor consegue um bom nível notadamente na seqüência do banquete, onde o personagem principal é atormentado pela idéia de estar cometendo algo contra os seus princípios de honra e justiça, intercaladas com a fuga da filha da prisão. Note-se também a valorização do "décor" como elemento catalizador e/ou estimulante do drama.

1920/21 — *Blade af Satans Bog* (Páginas do Livro de Satã) * Produção: Nordisk Films Kompagni, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Edgard Hoyer (refeito por Carl Th. Dreyer) do romance de Marie Corelli * Fotografia: George Schnéevoigt * Cenografia: Carl Th. Dreyer, com assistência técnica de Axel Bruun e Jens G. Lind * Intérpretes: Helgen Nissen (Satã); 1.º episódio (na Palestina): Halvard Hoff, Jacob Texiere, Erling Hansson, Donrer Weizel; Wilhelm Jensen; 2.º episódio (A Inquisição): Hallender Helleman, Ebon Strandin, Johannes Meyer, Nalle Halden; 3.º episódio (A Revolução Francesa): Tenna Kraft, Emma Wiehe, Elith Pio; 4.º episódio (A Rosa Vermelha da Finlândia): Carlo Wieth, Clara Pontoppidan, Carl Hillebrandt, Karina Bell * Lançado em Copenhague em 1921.

● Quatro histórias ilustrando as artimanhas de Satã na tentativa de provocar junto ao povo a traição, a mentira e a falsidade. Estas histórias são desenvolvidas em quatro tempos: a traição de Cristo por Judas, a Inquisição Espanhola do século XVI, a Revolução Francesa e a Revolução da Independência Finlandêsa em 1918.

Francamente inspirado em *Intolerância* de Griffith: inspiração técnica e temática. Artìsticamente, as primeiras manifestações do mundo dreyeriano: suas preocupações com a religião, a presença de Deus e do Diabo, os bruxedos, o Bem e o Mal, o sofrimento físico em contraponto com a sublimação espiritual. Acentue-se também seu cuidado em transmitir a realidade do "décor" e dos costumes de cada época focalizada. Seus personagens interpretados por atôres de teatro em sua grande maioria eram orientados num sentido mais realista, mais cinematográfico.

1920 — *Praesteenken / Prastankan / Prastaken* (A Quarta Aliança da Senhora Margarida) * Produção: Svensk Filmindustri, Estocolmo, Suécia * Roteiro: Carl Th. Dreyer, do

"O Presidente", o primeiro filme de Dreyer.

conto de Kristofer Janson * Fotografia: George Schnéevoigt * Cenografia: filmado em exteriores e interiores reais na Noruega * Intérpretes: Hildur Carlberg, Einar Rod, Greta Almreth, Olav Aukrust, Kurt Welin, Emile Helsengreen, Mathilde Mielsen, Lorentz Thyholt * Realizado após *Blade af Satans Bog*, foi lançado antes em Estocolmo, em 1920.

● Três estudantes são candidatos a uma vaga de ministro numa pequena cidade rural do século XVII. O herói passa no teste, mas para obter o emprêgo deve casar com a viúva do pastor, uma rica e velha matrona que assistira o entêrro de três maridos. Com a ajuda de muita bebida êle se convence de que passará também por esta prova. Tem um problema, sua amante, que êle faz passar por sua irmã. Ao descobrir o fato a viúva morre. O casal se une mas vive atormentado com sua lembrança.

Filmado todo em exteriores nas bonitas montanhas e nos campos da Noruega, a história dêste filme, contada em tom de farsa, traz alguns elementos não muito comuns ao realizador: a comédia — procurada nas situações e nos tipos. Muito embora êste tom, transformado, ou melhor, conduzido paralelamente a um sentido de grande humanidade e de realidade, Dreyer não descuida de sua paixão pelo cenário aqui presente na paisagem, nas pequenas cidades, nas fazendas, nas igrejas, que transmitem a época de sua ação admiràvelmente.

1921/22 — *Die Gezeichneten/Elsker Hverandre* (Amai-vos uns aos Outros) * Produção: Primusfilm, Berlim, Alemanha * Roteiro: Carl Th. Dreyer, do romance de Aage Madelung * Fotografia: Friedrich Weinmann * Cenografia: Jens G. Lind * Intérpretes: Condêssa Polina Piekowska, Wladimir Gajdarow, Torleiff Reiss, Richard Boleslawsky, Duwan, Johannes Meyer * Lançado em Copenhague em 1922.

● Hanna é uma môça judia que cresceu numa pequena cidade russa pré-revolucionária, onde existe o complexo anti-semita e onde ela se enamora do filho do médico, Sacha, que a faz seguir para São Petersburgo. Com a ajuda de seu irmão cristão, infeliz no casamento e perseguido pelo pai, ela encontra morada na casa de um cientista e sua mulher. Hanna participa do movimento revolucionário com Sacha e ambos são prêsos. Salva pelo irmão, Hanna é levada para sua cidade natal. Lá um informante atenta contra êles — o irmão é morto. Mas Hanna é raptado por Sacha e ambos fogem.

Êste filme, como acentua Sémolué, peca pelo seu maniqueísmo excessivo: os "bons" são acentuadamente bons e os "maus" sòmente maus. Filmado na Alemanha, exteriores e interiores, prova mais uma vez o extraordinário senso de Dreyer para a cenografia, que transmite uma atmosfera real russa.

1922 — *Der var Engang* (Era uma Vez) * Produção: Sophus Madsen, Copenhague, Dinamarca. * Roteiro: Carl Th. Dreyer e Palle Rosenkrantz, da peça de Holger Drachman * Fotografia: George Schéevoigt * Cenografia: Jens G. Lind * Intérpretes: Clara Pontoppidan, Svend Methling, Peter Jerndorff, H. Ahnfeldt-Ronne, Karen Poulsen, Gerda Madsen, Schioler-Linck, Torben Meyer, Musse Scheel * Lançado em Copenhague em 1922.

● Uma história simples, de fadas. Só restam fragmentos dêste filme. De acôrdo com quem o viu, e o próprio Dreyer, é um filme menor, muito embora seja muito elogiada sua atmosfera bucólica e fantástica.

1924 — *Mikael* (Michel) * Produção: Decla Bioscop, para a Ufa, Pommer Production, Berlim, Alemanha * Roteiro: Carl Th. Dreyer, assessorado por Thea von Harbou, do romance de Herman Bang * Fotografia: Karl Freund e Rudolf Maté (para os exteriores) * Cenografia: Hugo Haring * Intérpretes: Benjamin Christensen, Walter Slezak, Nora Gregor, Grete Mosheim, Robert Garrison * Lançado em Berlim em 1924.

● Um rico e famoso artista apaixona-se por seu jovem e belo modêlo masculino. Dedicando ao rapaz um amor sublimado, cria-o como um filho, mas o rapaz é ingrato e frívolo, e leva sua própria vida com mulheres, inclusive apaixona-se por uma princesa. Um antigo amor do artista, um crítico, é o seu único amigo, permanecendo a seu lado na hora da morte. O artista morre chamando em vão por Mikael.

Sémolué acentua a excessiva fidelidade ao romance original, o único defeito do filme, a seu ver. Por outro lado frisa o extremo rigor dos "décors" — época de 1900, a atmosfera germânica, "uma pintura verdadeira dè um mundo falso". O tema, inusitado, é desenvolvido por Dreyer com grande profundidade e dignidade. De certa forma o mito de Fedra, visìvelmente inspirado na vida de Rodin. Grandes "close-ups", a tensão e contensão dramática de cada cena, cada seqüência, prenunciam por assim dizer a obra-prima do diretor, *La Passion de Jeanne D'Arc*. E *Mikael* é o filme mais caro ao rea-

"Páginas do Livro de Satã": o bem e o mal através dos séculos.

lizador nesta primeira fase de sua carreira. No papel de Mikael um jovem e talentoso Walter Slezak que mais tarde faria nome no cinema americano como ator característico e, como o artista, Benjamin Christensen, famoso diretor dinamarquês.

1925 — *Du Skal Aere Din Hustru* (Você Deve Respeitar sua Mulher/O Senhor da Casa) * Produção: Palladium, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Carl Th. Dreyer e Svend Rindom, da peça dêste último * Fotografia: George Schnéevoigt * Cenografia: Carl Th. Dreyer * Intérpretes: Johannes Meyer, Astrid Holm, Karin Mellemose, Mathilde Nielsen * Lançado em Copenhague em 1925.

● A história de um tirano doméstico levado a uma total reforma graças à revolução feminina em sua casa.

Entre os defeitos anotados por Sémolué, a rigidez da transposição do original o que de certa forma teatraliza um pouco o filme. Entre as inúmeras qualidades: o "décor", a composição dos personagens e das cenas, o humor — tirado mais das situações do que das atitudes dos personagens — a segurança e a imaginação de Dreyer, sempre presentes. É o primeiro sucesso comercial internacional do diretor.

1925/26 — *Glomsdalsbruden* (A Noiva de Glomsdal) * Produção: Victoria-Film, Oslo, Noruega * Roteiro: Carl Th. Dreyer, da novela de Jacob Breda Bull * Fotografia: Einar Olsen * Cenografia: Carl Th. Dreyer * Intérpretes: Stub Wiberg, Tove Tellback, Herald Stormoen, Einar Sissener * Lançado em 1926.

● História simples do filho de um fazendeiro pobre que se enamora pela filha de um fazendeiro rico. Narra as tribulações e as aventuras do rapaz até a conquista da mão de sua eleita, num "happy ending" amável.

Pode ser considerado o "western" da carreira do grande realizador. Sua maior qualidade é a paisagem da Noruega, aqui focalizada do mesmo modo e com a mesma grandiosidade dos "westerns" americanos. A preocupação com a paisagem propicia uma certa fragilidade na abordagem dos personagens. Mesmo assim, um filme interessante, que atinge bem sua primeira proposição de diversão.

1926/28 — *La Passion de Jeanne d'Arc/O Martírio de Joana d'Arc* * Produção: Société Générale de Films, Paris, França * Roteiro original de Carl Th. Dreyer, baseado em parte no romance de Joseph Delteil * Fotografia: Rudolf Maté * Cenografia: Hermann Warm e Jean Hugo * Costumes: Jean e Valentine Hugo * Intérpretes: Marie Falconetti, Eugène Silvain, Antonin Artaud, Michel Simon, Maurice Schutz, Jean d'Yd, André Berley, Ravet, A. Curville, Mihalesco, R. Narlay, Henry Maillard, Léo Larive, Henry Gualtier, Paul Jorge * Lançado em 1928.

● Paixão e morte de Joana d'Arc, seu sofrimento e êxtase. Não é a história da donzela de Orleans. Nem mesmo os fatos históricos de sua vida têm importância no filme.

Para uma grande maioria de críticos, ensaístas, cineastas, *La Passion de Jeanne d'Arc* é o maior filme de Dreyer, também um dos maiores de tôda a história do cinema. Conta Sémolué que o sucesso do filme anterior de Dreyer, *Glomsdalsbruden,* na França, levou a Société Générale de Films, a convidá-lo para realizar uma obra sôbre um grande personagem da história francesa. Dreyer respondeu

"A Quarta Aliança da Senhora Margarida": Hidur Carlberg, Einar Rod — o humor.

que três nomes o interessavam: Catherine de Médicis, Marie-Antoinette e Jeanne d'Arc. O título escolhido *La Passion de Jeanne d'Arc* indica o que o atraiu na personalidade da heroína: uma santa atendendo à vocação do martírio. Escolhida a base do filme, o livro "Vie de Jeanne d'Arc" de Joseph Delteil ("un livre d'amour" dedicado às almas simples, aos corações arrebatados, às crianças, às virgens, e aos anjos"), resta a certeza que o roteiro do filme foi todo êle criado por Dreyer. O próprio Delteil publicou dois anos após a elaboração do roteiro, em 1926, um nôvo livro, com o mesmo título da obra de Dreyer, naturalmente inspirado pelo realizador dinamarquês. De qualquer forma a idéia de concentração nas últimas 24 horas da santa de Orleans é de Dreyer. "A concentração no tempo corresponde a concentração no espaço: tôdas as cenas do filme se desenrolam nos limites do Palácio da Justiça de Rouen". Dreyer consagrou dois anos à criação de seu filme: o assunto, a escolha da direção de atôres, a construção dos "décors", a visualização da montagem, enfim fixando-se com verdadeira paixão em todos os detalhes — muito divulgada, a legenda do sacrifício de Falconetti, "aprisionada e torturada pelo diretor". Segundo Alberto Cavalcanti que dirigiu Falconetti no teatro, a atriz, apaixonada pelo criador se submeteu à experiências físicas muito próximas das sofridas pelo personagem e Falconetti nunca mais encontrou a paz de espírito. Afirma Sémolué, "*La Passion de Jeanne d'Arc* é uma afirmação, quase uma demonstração, das concepções de Dreyer". Uma afirmação não premeditada. "Dreyer não impôs à obra uma estética feita. Refletindo sôbre o tema, por aproximações e intuições êle descobriu sua estética. Assim descobriu as leis de sua arte no ato de aplicá-las. É uma espontâneidade sistematizada, nunca sistemática". *La Passion de Jeanne d'Arc* é famoso, principalmente, pelo uso continuado dos primeiros planos: é uma sinfonia de rostos, os dos juízes ou algozes e o da heroína. Observou Henri Langlois: "De todos os escandinavos aquêle que levou mais longe o gôsto do intimismo, da análise psicológica, do estudo do coração humano quase nas mais tênues nuances, foi Carl Th. Dreyer". E, ainda fazendo referência à câmera de Dreyer: "nos movimentos os mais delicados, nas nuances mais impalpáveis, o conflito de dois personagens no quadro mais banal, o mais quotidiano". Pierre Leprohon acentua: "a abundância de primeiros planos, os ângulos de câmera mais insólitos justificam-se pela posição ou o olhar dos personagens-testemunhas; o espectador se torna então cada um dos personagens que vêem Jeanne e que Jeanne vê"... "num diálogo constante de fotogenia que, escamoteando a palavra expressa, discursa através de pensamentos". É Langlois, ainda, que diz: "o encontro de Dreyer com a "avant-garde" francesa vai dar um filme estranho no qual não se encontra mais nada de sua forma, de seu estilo anterior, um filme feito essencialmente de primeiros planos, de ângulos torturados e sábios, cheios de significação psíquica e mística" (...) "Dreyer radiografou literalmente a alma". Para Brasillach, o filme "opõe-se magnìficamente ao *Napoleão* de Gance, a epopéia interior contra a epopéia exterior. E sem dúvida deve ser considerado um fracasso, porque o drama é muito simples. Mas é um dêsses fracassos magníficos e sôbre os quais se pode sonhar tôda a vida". Ou como disse Moniz Vianna: "Um rosto contra muitos outros. O rosto de Falconetti... Não resta mais nada da face de Falconetti, de sua personalidade, ela não existe senão por sua arte, que a faz através dos séculos uma evocação mágica de Jeanne d'Arc. Houve muitas Joanas no cinema — antes e depois da grande ou da única... Nenhuma sobrevive. Mas a Jeanne d'Arc de Dreyer está mais viva do que nunca. Falconetti sim, é uma santa".

1931/32 — *Vampyr/L'Étrange Aventure de David Gray* (O Vampiro/A Estranha Aventura de David Gray) * Produção: Carl Th. Dreyer, Paris, França * Roteiro: Carl Th. Dreyer e Christen Jul, baseado em parte na novela de Sheridan le Fanu, "In a Glass Darkly" * Fotografia: Rudolf Maté * Cenografia: Hermann Warm * Música: Wolfgang Zeller * Intérpretes: Julian West (ou Barão Nicolas de Gunzburg), Henriette Gérard, Jean Hieronimko, Maurice Schutz, Rena Mandel, Sybille Schmitz, Albert Bras, N. Babanini * Lançado em Berlim, em 1932.

● A lenda do vampiro, criatura que vive após a morte, bebendo sangue de suas vítimas. Não há nenhuma trama a ser compreendida ou ser seguida: o filme é um puro pesadelo a que o espectador deve contribuir, entregando-se como num sonho.

A segunda (e última) manifestação de Carl Dreyer no cinema francês. Na carreira do diretor dinamarquês, precede um longo silêncio, pois de 1932 a 1943 (o ano de *Dies Irae*) Dreyer nada fêz. Uma parte dêste silêncio se deve ao esgotamento nervoso do cineasta. Como escreveu Moniz Vianna: "*Vampyr*" é ainda um dos filmes mais misteriosos entre todos os que se tornaram clássicos. Mesmo sua posição no cinema francês é incerta, quase insólita, estilìsticamente falando. Se *La Passion de Jeanne d'Arc* é uma obra universal, sem vínculos com qualquer país ou sistema de produção — o que fàcilmente a naturalizou francesa — o mesmo não se pode dizer de *Vampyr*. Pelo estilo e pelo tema, êste filme poderia ser incluído na obra nórdica do artista, quase ao lado de *Blade af Satans Bog*. Mas *Vampyr*, sem embargo de sua localização mais para o centro do estilo nórdico do diretor, não é mais — nem menos — dreyreano do que *Jeanne d'Arc*. Há, como observou o crítico Chris Marker, uma linha comum a todos os grandes filmes de Dreyer, uma fascinação, uma obsessão pelo sentimento cristão do sofrimento. "Para um cristão, o Cristo na cruz não cessa de sofrer pelos homens até o fim do mundo, e o sofrimento é o único meio de participar do Cristo, de ser um pouco "Êle". Marker observa que êsse sofrimento é levado por Dreyer, singularmente, sempre para o plano físico da tortura. "Os suplícios dos inquisidores em *Páginas do Livro de Satã*, a fogueira de *Jeanne*, o sepultamento do doutor em *Vampyr*, a fogueira da feiticeira de *Dies Irae* ou o confronto do casal de *Tva Manniskor*, mostram a mesma fascinação piedosa e cruel em face do mal. A obra de Dreyer está quase de uma ponta a outra entre Deus e o Diabo. Mais visível do que a de Deus é a presença do Diabo — que surge em *Páginas do Livro de Satã*, e é sugerido em *Vampyr*. Mesmo quando Deus é mencionado, sobretudo aí com o nome nos lábios e no coração de Jeanne — é o Diabo que está quase fìsicamente representado no próprio rosto dos juízes e nos seus atos. No universo de Dreyer, há santos e, em conseqüência, há demônios. Existem bruxas porque existe a Inquisição e esta é menos uma prova da existência de Deus do que do Diabo — se Deus simboliza o Bem e o Diabo representa o Mal. Feiticeiras, padres,

vampiros — são os homens e mulheres alcançados pela superstição, o fanatismo, a maldição, torturando ou torturados, os personagens que atravessam e se chocam e se confundem dentro do universo de Dreyer. Entre o Bem e o Mal — não entre ao que é certo ou está errado — o cineasta dinamarquês construiu uma obra fascinante, sempre climáxica o que é uma prova de sua universalidade".

"Quando se diz de *Vampyr* que, além de insólito, é um filme quase misterioso, isso se prende a fatores diversos, o primeiro dos quais mas não o mais importante, está na maneira com que foi produzido e filmado nos arredores de Paris. Dreyer não o teria feito sem o auxílio inesperado de Julian West, jovem ator inglês, que, seduzido pelo cinema, financiou uma parte substancial da produção. O capital era pequeno, e, para contornar êste obstáculo Dreyer quase não usou estúdio. As tomadas foram feitas em "décors" improvisados como o de uma velha mansão que o cineasta encontrou desabitada em Loiret, e que o cenógrafo Hermann Warm teve "de vestir" antes que fôsse a vez, na solução de outros problemas do fotógrafo Rudolf Maté. A êsses, seus colaboradores, mais ainda que a Julian West — a quem foi necessário (e justo) dar o papel central — muito ficou devendo o cineasta dinamarquês. Ao fim de ano e meio de luta, em outubro de 1931, concluia-se a filmagem de *Vampyr*. Foi então que o mistério começou. *Vampyr* foi o título dado ao filme quase na hora do lançamento passando a substituí-lo o que se vinha usando: *L'Étrange Aventure de David Gray*. Não se sabe se a troca foi uma imposição do mercado exibidor. Sabe-se, porém, que, na bilheteria, *Vampyr*, como todos os filmes de Dreyer fracassou".

"Dreyer, depois de Murnau, foi outro grande artista a se deixar seduzir pelo tema dos vampiros, indo encontrá-lo em fonte menos consagrada do que o romance de Bram Stoker — numa história de Sheridan le Fanu, "In a Glass Darkly", que, julgando pelos seus contornos na tela, está menos próxima de Drácula do que de uma novela de Hawthorne ou Walpole e de um conto terrorífico de Hoffman ou Poe. Poucas vêzes, nem mesmo Epstein em *La Chute de la Maison Usher*, um diretor conseguiu captar tão bem o clima de um pesadelo em imagens que tem, deliberadamente, a imprecisão e o insólito, ao mesmo tempo que uma certa lógica, a do sonho mesmo e não a da reconstituição do sonho ou a sua interpretação. Todos os choques e todos os "flous" estão unidos numa narrativa contínua e sempre desconcertante. *Vampyr* que apareceu numa época de crise para o cinema — do começo do som — restringe o uso da palavra ao mínimo essencial. Dreyer, é verdade, ainda conservou um dos vícios do cinema silencioso, o da legenda, que até em *La Passion de Jeanne d'Arc*, sua obra-prima, muitas vêzes era empregada sem necessidade. Raros foram os diretores, como Murnau, o exemplo mais famoso — que conseguiram eliminar a legenda completamente sem obscurecer a narrativa. O uso contido e inteligente da palavra e o abuso da legenda, êstes dois elementos, juntos no mesmo filme, fazem de *Vampyr* um filme que se situa entre dois sistemas. Mas o estilo que predomina é o do filme silencioso. A imagem, em Dreyer, é sempre soberana. A imagem é expressionista, também. A influência de Hermann Warm é mais forte em *Vampyr* do que em *La Passion de Jeanne d'Arc*. Nos dois filmes, o grande cenógrafo alemão atuou de maneira admirável, mas a insistência de *Jeanne d'Arc* nos primeiros planos limitava a presença do "décor' e a sua participação na estrutura da narrativa — o que se verifica em *Vampyr*. O expressionismo, fenômeno alemão, não atravessou a fronteira com a França, entrou clandestinamente, quase de contrabando, no cinema francês, na segunda oportunidade aberta por Dreyer a Hermann Warm — que fôra, como se sabe, um dos cenógrafos de *O Gabinete do Doutor Caligari*, o filme chave de todo o movimento. O expressionismo — talvez mais ainda que o surrealismo — é a linguagem visual que corresponde melhor na tela à linguagem do sonho. O seu emprêgo em *Vampyr* é uma prova da lucidez artística de Dreyer no momento mesmo em que seu espírito começava a ver fantasmas e êle marchava da alucinação para o silêncio. A voz desaparecendo com a razão".

"La Passion de Jeanne d'Arc": Falconetti — a primeira obra-prima.

● Dez anos separam o lançamento de *Vampyr* do próximo filme de Dreyer, *Dies Irae*. Dez anos meio obscuros: dizem que o desejo de total liberdade, de fazer filmes exatamente como queria, o fracasso de bilheteria de sua última produção, levaram-no à um silêncio inquietante, explicado por alguns como esgotamento nervoso. "Cahiers du Cinéma" n.º 65, informa numa filmografia de Dreyer organizada por Charles Bitsch que Dreyer, logo após *Vampyr*, passou algum tempo na Inglaterra com o documentarista John Grierson. Depois foi para a África do Norte onde aguardou por longo tempo a concretização de uma proposta de um produtor francês para ali fazer um filme, acabando por ter que voltar para sua terra, sem dinheiro e sem resposta. Passou então um longo período na Dinamarca exercendo sua antiga função de jornalista entre as quais uma coluna cotidiana sôbre assuntos judiciários. Sòmente em 1942, dando início à uma série patrocinada pelo govêrno dinamarquês, voltou Dreyer a empunhar uma câmera, num documentário, *Moedrehjaelpen* (Boas Mães), lançado em 1947 na série patrocinada pelo govêrno "Dinamarca Social". À êste e após realizar *Dies Irae*, seguiram-se outros curtas-metragens, todos de encomenda, onde Dreyer fornecia mais os seus conhecimentos técnicos, não participando emocionalmente (pelo menos é o que alguns dêstes transmitem), mas segundo Eileen Bowser, *De Naede Faergen* (Êles tomaram a Barca), produzido em 1948, "é o mais puro Dreyer". Outros documentários: *Landbykirken* (As Igrejas das Aldeias Dinamarquêsas), de 1947, feito em colaboração com outros diretores; *Thorvaldsen* (dirigido em parceria com Preben Frank) de 1949, focalizando o escultor dinamarquês do século XIX; *Storstroembroen* (A Ponte de Storstrom), um poema cinematográfico numa ponte, de 1949. Outros documentários seus sôbre os quais não temos maiores referências: títulos em francês (*L'Eau dans le Pays*/1942, *L'Enfance de la Radio*/1948, *Un Château sous un Château*/1949, êste último realizado em colaboração com Jorgen Roos) e títulos originais dinamaquêses (*Ronne og Nexas Genoplyging*/1954 e *Noget om Nordem*/1959). Dreyer escreveu em 1947 um roteiro para um documentário dirigido por Torben Anton Svendesen, *Sétima Época*.

1943 — *Vredens Dag/Dies Irae* (Dias de Ira) * Produção: Palladium, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Carl Th. Dreyer, Mogens Skot-Hansen e Paul Knudsen, da peça "Anne Pedersdotter" de Wiers Jensen * Fotografia:

Carl Anderson * Cenografia: Erik Aaes e Lis Fribert * Costumes: K. Sandt Jensen, Olga Thomsen e Lis Fribert * Música: Poul Schierbeck * Conselheiro histórico: Kaj Uldall * Montagem: Edith Schlussel e Anne-Marie Petersen * Intérpretes: Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neeiendam, P r b e r Lerdorff, Anna Svierkier, Albert Hoeberg, Olaf Ussing * Lançado em Copenhague em 1943.

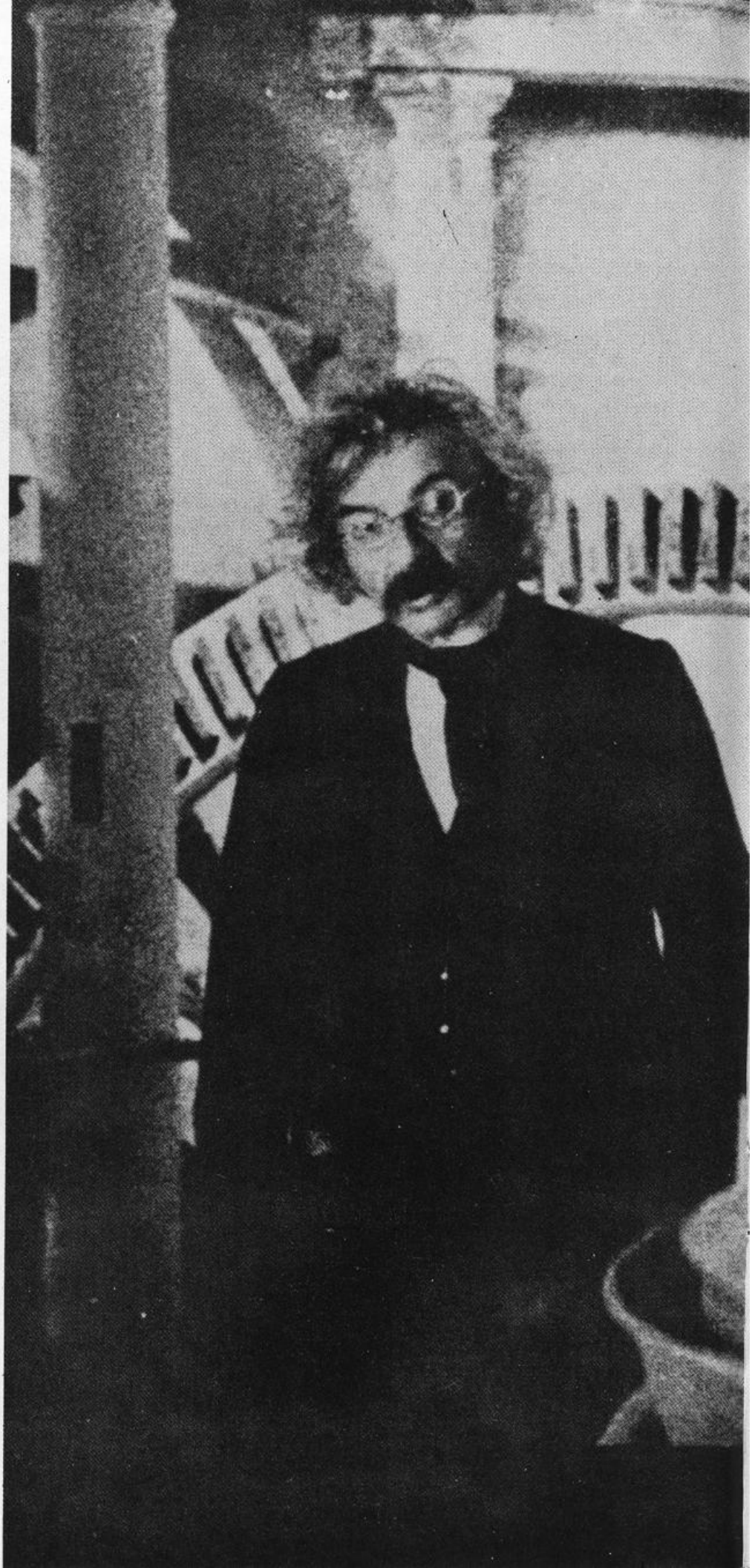
● Desenrolado no século XVII na Dinamarca o filme desenvolve uma história de perseguições e incompreensões religiosas, de feiticeiras queimadas vivas na fogueira.

Após *Vampyr* e dez anos de afastamento, "inibido, talvez, pelo advento do som", Dreyer voltou em 1943 com um filme que teve grande repercussão internacional, notadamente na Inglaterra, Suécia, França e Estados Unidos: *Dies Irae,* sôbre o qual as revistas especializadas da época dedicaram estudos em profundidade, saudando entusiàsticamente a volta do diretor dinamarquês ao cinema. A origem do filme é a peça "Anne Pedersdotter" de Wiers Jensen (1866/1925), autor norueguês, especialista em dramas históricos ambientados principalmente em Bergen. "Anne" é de 1908 e Dreyer dela tomou conhecimento numa representação, em Copenhague, 17 anos depois. Dreyer trabalhou sua adaptação e o roteiro com o carinho que sempre dispensou aos seus filmes. Jean Sémolué apresenta em seu livro dedicado ao realizador uma quase "decupagem" do filme, muito útil para sua compreensão e que transcrevemos a seguir:

A versão original do filme começa por apresentar, sublinhado por música gregoriana, o texto de "Die Irae", em edição antiga; na parte esquerda do livro, as ilustrações correspondem a alguns versos. Atrás do texto, em transparência, uma espessa cruz negra. (As v e r s õ e s mostradas na França conservaram a música de "Dies Irae" mas trocaram estas primeiras imagens por um genérico tradicional).

Primeira Parte: "Anne diante do passado (sua mãe) e o futuro (Martin)". — Têxto escrito por uma mão: Marthe Herloff é acusada de fetiçaria. 12 de maio de 1623.

— A música de "Dies Irae" cessa; na casa de Marthe Herloff, uma camponesa a consulta; as duas mulheres



"Vampyr" ou "L'Étrange Aventure de David Gray": Jean Hieronimko — o fantástico.

ouvem um sino e vociferações longínquas. A camponesa foge. Os ruídos se aproximam: "À fogueira, a feiticeira!". Marthe faz uma barricada na porta; batem; ela escapa por um estábulo.

— No presbitério, a mãe do pastor Absalon maltrata Anne, sua nora. Ela julga escandaloso que Martin, filho de Absalon que vai voltar à casa de seu pai, encontre êste casado com uma espôsa tão jovem.

— Breve imagem de Marthe no campo.

— Anne conhece Martin que chega de improviso; o jovem se esconde quando seu pai está chegando para lhe fazer uma surprêsa. Anne se presta a esta brincadeira.

— Marthe se refugia no presbitério, suplica a Anne que a esconda; ela revela que a mãe da jovem havia, também, sido acusada de feitiçaria. Anne acaba por empurrá-la para a escada do sótão. — Os quatro membros da família estão reunidos quando os perseguidores chegam ao presbitério; Anne afirma para Absalon não ter visto ninguém, mas notam sangue na escada e sabe-se que a feiticeira está ferida. — Marthe, num canto do sótão, ouve os soldados que se aproximam. — Anne joga-se nos braços de Absalon quando ecoam os gritos da velha.

— Têxto manuscrito: "Mestre Absalon deve dirigir o processo de Marthe Herloff" (música breve como se fôsse apêlos, como golpes).

— Anne atravessa o templo (música), chega à escada da sacristia, e entreabre a porta; ela assiste, dissimulada, ao interrogatório que Absalon faz a Marthe. A velha lembra ao pastor que êle havia poupado a mãe de Anne para se casar com sua filha. Absalon fica inflexível. — Martin encontra-se com Anne no templo; êles saem enquanto as crianças repetem o "Dies Irae".

— Numa sala abobadada, os juízes de Marthe Herloff procedem à tortura; ela declara a Laurentius, colega de Absalon, tudo o que êle deseja, mas o ameaça de vingança, depois de sua morte. Laurentius gostaria de infligir novas torturas, para que ela denuncie outras feiticeiras, mas Absalon se interpõe. Os juízes assinam a condenação, datada de 14 de junho de 1623.

— Passeio de Anne e de Martin, através dos campos e bosques. Êles vêem uma carreta transportar a madeira da fogueira (música consistindo em ligeiras variantes do "Dies Irae").

— Absalon prepara Marthe para a morte; ela ameaça se vingar sôbre Anne.

— Anne, da janela, observa a praça pública, a fogueira, a escada na qual amarram Marthe, o estrado onde se instalaram os juízes. Martin deixa o estrado para vir reconfortar Anne. — Marthe chama Absalon; êle vem para seu lado, mas não escuta nem suas súplicas, nem suas ameaças; ela é, sob suas ordens, jogada nas chamas, enquanto ressoa os sinos e as crianças entoam o "Dies Irae".

— Texto manuscrito: "Marthe Herloff foi queimada viva "ad majorem Dei Gloriam".

Segunda parte: "Anne quer conhecer a felicidade".

— Absalon está prêso a grandes remorsos pelo fato de ter sido êle culpado da morte de Marthe. Sua mãe teme que êle não tenha sabido escolher entre Deus e Anne.

— Absalon interroga Anne sôbre sua mãe, de quem ela não se lembra. Êle revela que ela tinha o poder do encantamento. Êle recusa a ternura da jovem mulher, para se "entreter" com Deus. Então, ela indaga sôbre o estranho poder de sua mãe.

— Ficando só, Anne chama Martin, docemente. Ela quase desfalece, certa de que tem "o poder", quando êle chega (música quase sinfônica para acompanhar a descoberta do poder). Martin seca as lágrimas de Anne com seus beijos. Ela o leva para fora.

— Anne e Martin descobrem o encanto de uma noite clara, das fontes, das sombras que balançam, da "canção das ervas". A mesma ária musical continua, terna e acalentadora, e acompanha os erráticos passos de Absalon, solitário no quarto, e suas meditações perto da lareira. É a primeira passagem do filme construída em alternâncias sistemáticas. Anne se entrega a Martin.

Terceira parte: "Anne quer assegurar sua felicidade".

— Anne diante da família e dos empregados, lê, à mesa, uma passagem do "Cântico dos Cânticos" com a aprovação de Absalon, mas a mãe do pastor faz cessar a leitura. — Ela quer, um pouco mais tarde, que Anne, em seu trabalho de tecer, pare de cantarolar; desta vez, a jovem recusa obedecer e sai, olhando-a com desdém. Então a avó suplica a Martin respeitar seu pai. Mas Martin não resiste às seduções de Anne. Tendo que dissimular ao menor ruído, êles riem de se alarmarem inútilmente.

— Seus risos chegam aos ouvidos da avó e de Absalon. Feliz, de ver Anne se expandir, o pastor a encoraja a fazer um passeio de barco com Martin. Logo após a partida dos dois, alguém vem prevení-lo de que Laurentius, doente, o chama.

— Desde então, o processo de alternâncias é sistemático. Anne e Martin no barco. — Laurentius revela a Absalon de que êle se crê vítima da vingança de Marthe Herloff. — Anne e Martin se deitam; Martin cheio de remorsos, diz a Anne que êles devem se separar; ela protesta que êles não podem mais se separar assim como a árvore não pode se separar do seu reflexo na água.

— Absalon dá assistência a Laurentius. — Anne afirma que o amor não é um pecado.

— Uma tempestade se aproxima. À noite, no presbitério, esperando Absalon, Anne decide deitar-se. — Absalon ampara Laurentius moribundo. — A avó declara a Martin que ela defenderá seu filho, aconteça o que acontecer. — Absalon caminha na noite contra o vento. — Anne vem encontrar Martin, uma vez que a avó está deitada. — Absalon avança penosamente. — Anne tenta convencer Martin, sôbre a necessidade da morte de Absalon (êste desfalece no mesmo instante) para ser feliz com o jovem, de quem ela quer um filho. — Absalon chega, cansado; ficando só com Anne êle reconhece que não soube fazê-la feliz. Ela concorda friamente e diz desejar sua morte, porque êle atrapalha sua felicidade com Martin. Absalon cai, fulminado, chamando seu filho; Martin aparece, seguido pela avó cujo olhar se faz ameaçador para Anne, através de suas lágrimas.

Quarta parte: "Anne renuncia à felicidade".

— A frase musical ouvida quando da primeira noite de amor acompanha novas imagens alternadas: Absalon está sendo velado por sua mãe. — Anne procura Martin através do nevoeiro. Perseguido pela recordação do pai, êle foge da jovem; êle toma o lugar da avó à cabeceira do defunto.

— Anne vai até êle e afirma que Absalon lhes perdoou. Martin lembra-lhe que ela desejou a morte de seu marido; êle a pressiona duramente. Anne se ajoelha diante do corpo de Absalon e jura que ela não é responsável pela sua morte. Martin promete defendê-la se a avó acusá-la.

"Dies Irae": Preben Lerdorff, Lisbeth Movin, Thorkild Roose — as feiticeiras.

— Por ocasião do entêrro, as crianças cantam o cântico fúnebre diante dos eclesiásticos que haviam julgado Marthe Herloff. A velha mãe de Absalon se encontra de um lado do caixão; Martin do outro, perto de Anne. Martin pronuncia o elogio fúnebre. A velha intervém: Anne, diz ela, provocou com seus malefícios a morte de Absalon; ela deve expiar. Martin se interpõe, mas quando a avó afirma que êle fôra seduzido por Anne com a ajuda do demônio, êle se afasta de Anne; vai para perto de sua avó, que o toma nos braços. O nôvo pastor convida Anne a jurar inocência sôbre o rosto descoberto de Absalon; ela se aproxima e reconhece como reais os crimes de que a acusam.

— O rosto de Anne, chorando lentamente, ao mesmo tempo que as vozes claras das crianças, cantando em surdina o "Dies Irae", apagam-se para dar lugar aos últimos versos do cântico, com a cruz negra em transparência, imagens semelhantes aquelas que abriram o filme. O têxto terminado, a cruz fica sòzinha na tela, depois aparecem dois ramos oblíquos suplementares: é a cruz da fogueira.

1945 — *Tva Manniskor* (Dois Sêres) * Produção: Svensk Filmindustri, Estocolmo, Suécia * Roteiro: Carl Th. Dreyer e Martin Glanner, da peça "Attentat", de W. O. Somin * Fotografia: Gunnar Fischer * Cenografia: Nils Svenwall * Música: Lars-Erik Larsson, regida por Erik Tuxen * Montagem: Carl Th. Dreyer e Edvin Hammarberg * Intérpretes: George Rydeberg, Wanda Rothgardt * Lançado em Estocolmo em 1945.

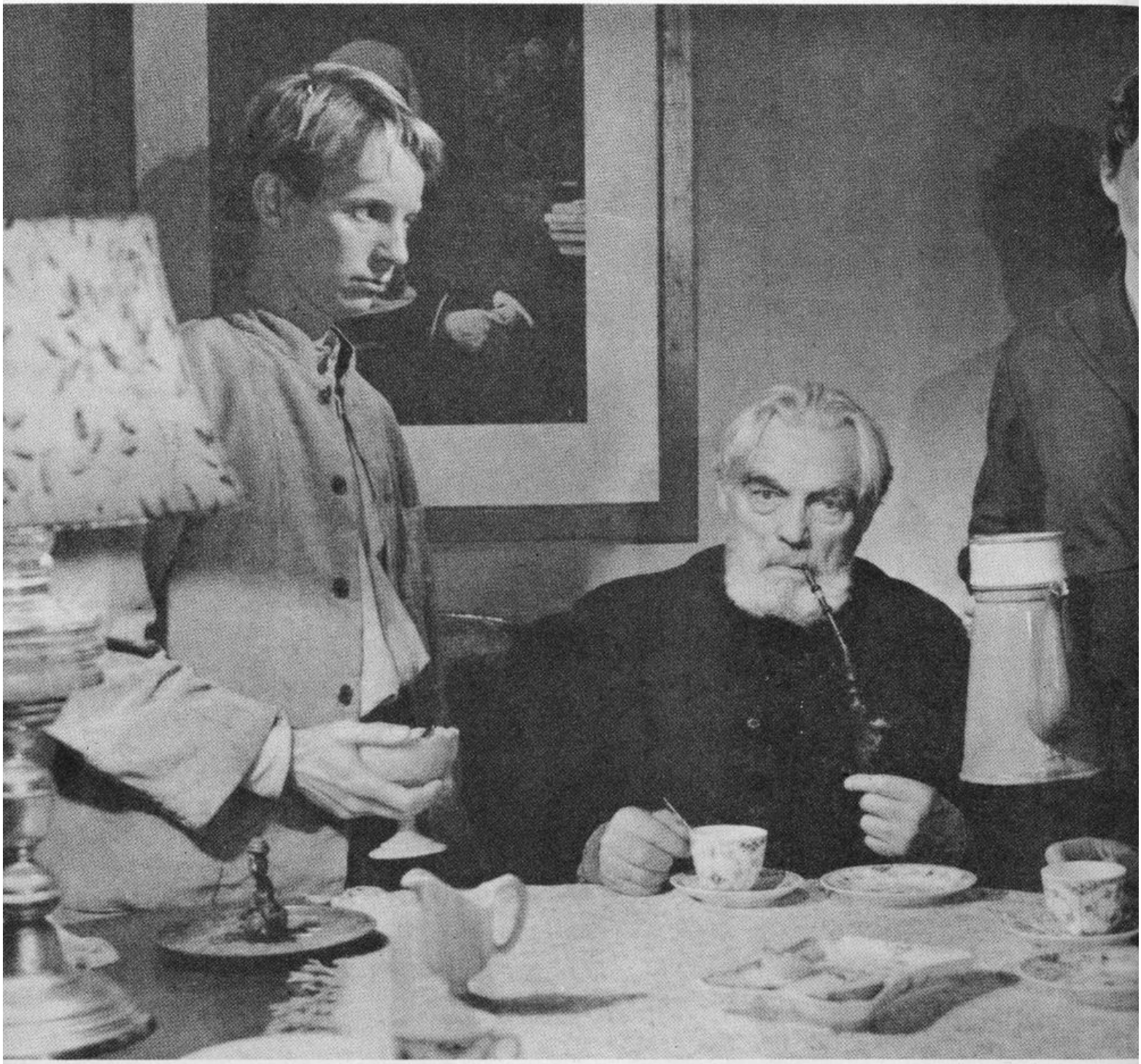
● Uma tragédia com dois personagens: apesar do grande amor pelo marido, a mulher destrói a sua carreira e a sua honra.

Considerado pelos historiadores o filme mais fraco da carreira do diretor. Renegado inclusive pelo próprio Dreyer. Uma surprêsa imprevista e inexplicável, pouco depois do sucesso extraordinário de *Dies Irae*. De acôrdo com Sémolué, Dreyer foi convidado a fazer um filme na Suécia, onde *Dies Irae* alcançou um dos seus maiores êxitos. A peça de W. O. Somin, "Attentat", um melodrama com todos os ingredientes do gênero, foi estranhamente escolhida e adaptada sem muita paixão por quem em seus filmes anteriores demonstrara na confecção do roteiro o mais carinhoso e escrupuloso dos cuidados. Até mesmo o "décor", outra chave mestra do estilo de Dreyer desta vez falhou. E também os atôres foram mal escolhídos, fisicamente inadequados para os papéis. A ação encontra-se tôda em tôrno de dois únicos personagens — o que talvez tenha tentado o realizador a uma experiência, infelizmente mal sucedida, no sentido de desenvolver um estudo completo sôbre as relações mais íntimas de duas criaturas, surpreendidas em momentos decisivos e importantes, revelando suas nuances de caráter, penetrando-as até a alma, descobrindo-as.

1955 — *Ordet* (A Palavra) * Produção: Palladium, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Carl Th. Dreyer, da peça Kaj Munk*Fotografia: Henning Bendsten * Cenografia: Erik Aaes * Música: Poul Schierbeck * Montagem: Edith Schüssel * Intérpretes: Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdorff Rye, Gay Kristiansen, Birgitte Federspiel, Ann Elisabeth, Susanne Ove Rud, Ejner Federspiel, Sylvia Eckhausen, Gerda Nielsen, Henry Skjaer * Lançado em Copenhague em 1955.

● O conflito das religiões: o fanatismo e o espírito. Desenrolada numa pequena localidade rural descreve a vitória da fé, que provoca milagres.

Considerado por muitos a obra máxima de Carl Dreyer, *Ordet* é um clássico do cinema, eivado daquela atmosfera, daquele clima, daquela solenidade que fazem as obras-primas — as verdadeiras, permanentes. Para sua realização Dreyer dedicou-se com o mesmo carinho, a mesma paixão, que o animaram quando criou *Jeanne d'Arc*, *Vampyr* ou *Dies Irae*. Uma meticulosidade quase exagerada, uma perfeição de enquadramento, o conhecimento certo da duração das seqüências, do ritmo, da montagem, que fazem de um filme difícil uma obra capaz de emocionar qualquer espectador. E ao debruçar-se sôbre seus personagens, sôbre seus gestos, seus rostos, o faz com desejo de penetrar-lhes a alma. Premiado com o "Leão de Ouro" de Veneza em 1955, *Ordet* é um projeto antigo de Dreyer, desde que, em 1932, assistiu à primeira representação do drama escrito pelo pastor protestante Kaj Munk. Como Dreyer, órfão, Kaj Munk foi adotado e educado ternamente por seus tios. Cresceu sôbre o culto de Grundtvig, teólogo dinamarquês (1783/1872), partidário de um Cristianismo vivo e



"Ordet": Gay Kristiansen, Henrik Malberg, Birgitte Federspiel, Preben Lerdorff — o milagre.

dinâmico rebelde às teorias lutera-nas.

Disse Sémolué: "Como *Jeanne d'Arc* e *Dies Irae*, êste último entretanto mais exposto no tempo, *Ordet*, sur-preende pelo estreitamento da ação. Do início do filme até a morte de Inger, tudo se desenrola em um só dia. As seqüências do entêrro, pos-teriores em algumas horas, duram exatamente o tempo que elas ocupam sôbre a tela".

"A palavra de ordem de nossos tra-balhos em *Ordet* foi sempre se apro-priar de Kaj Munk e depois esque-cê-lo", disse o próprio realizador. E Sémolué: "Êle quis respeitar o pen-samento, a mensagem do autor, mas também os imperativos da arte cine-matográfica". Não preconcebeu prin-cípios estéticos para o tema, mas ten-tou tirar dêle, o mais intensamente possível, a beleza. "É preciso, ao mesmo tempo, conservar Kaj Munk e libertar-se dêle". Trata-se de uma recriação, não sòmente uma adapta-ção: êle não explica a obra transcre-vendo-a numa outra linguagem; êle medita sôbre ela.

Dreyer se concentra no milagre fi-nal de *Ordet*. Todos os elementos anteriores são criados naquêle sen-tido. Sôbre isto disse Dreyer duran-te o Festival de Veneza de 1955: "Creio que há sêres humanos dota-dos de faculdades cuja interpretação ainda nos escapa. Há indivíduos ca-pazes, no sono, de ver os mínimos particulares de acontecimentos des-tinados a ocorrerem na realidade poucas horas depois ou a distância de anos. Einstein descobriu a quarta di-mensão do universo. Partindo dessa

descoberta, a ciência pôde focalizar leis naturais que anteriormente pareciam fôrças irracionais ou sobrenaturais. As faculdades premonitórias que certos sêres possuem, isto é, de romperem leis naturais — ou, melhor, o que hoje consideramos leis da natureza — provam-nos a existência de uma "quinta dimensão". Milagres como o que Johannes faz em *Ordet* são possíveis. Eu tenho em conta esta possibilidade, que já verifiquei muitas vêzes. Ocorrem todos os dias grandes e pequenos milagres, mas apenas poucos homens se apercebem. O importante não é acreditar em fôrças sobrenaturais, mas em si próprio: a fôrça de Johannes é a fôrça da fé. Porque Johannes crê poder realizar o milagre, êste se realiza".

A primeira fuga de Johannes mostrada logo no início do filme propicia a ambientação e a marcação dos personagens principais da história: as reações dos membros da família Borgen diante desta fuga nos fornecem a imagem expressiva de cada um: Anders, discreto até o retraímento; o velho Borgen, inquieto e enérgico; Mikkel, bom e rude; Inger, compassiva e terna. Uma frase de Inger define Johannes: "Vinte e sete anos e louco incurável"; definição complementada pelo próprio "profeta": "Infelizes de vocês porque não crêem em mim. O dia do julgamento está próximo". A explicação desta loucura vem a seguir na reprovação de Mikkel ao pai: "Tu querias um pastor na família". Mas o pai não queria satisfazer um simples orgulho, êle queria "um homem que sacode o povo". Desta maneira, em querelas familiares e teológicas, desenvolve-se o tema. Inger aplaca as relações entre Mikkel e o pai quando declara: "Jesus disse que nos daria o que nós lhe pedíssemos". Ela, então, parece predizer o seu destino. Ela reconhece que tem mais pena do velho Borgen que de Johannes: "Johannes está talvez mais perto de Deus...", e para Mikkel: "Tu tens a lei do coração, aquela da bondade". Inger lança o apêlo a tolerância, a compreensão mútua — um dos maiores temas do filme. Durante uma conversa entre Inger e Borgen, sentados à mesa em tôrno de bolos e café, Johannes aparece lúgubre e profetiza com voz dolente. Êle vê um cadáver na sala: "e é assim que meu pai será glorificado". O médico pouco depois diz que um choque psíquico violento poderia curar um louco, mas no momento do milagre é o médico que segura o pastor, prestes a protestar contra o sacrilégio.

A Terra e a Fé, são os dois grandes temas plásticos e morais que Munk transmitiu a Dreyer em sua peça. Nas paisagens austeras de Jutlândia ocidental, entre dunas e as urzes batidas pelo vento, Kaj Munk observou os ricos proprietários como Borgen, partidários do cristianismo humanitário e progressista de Grundtvig, e os artesãos, como Peter, "puros luteranos, prêsos à missão interior, mais formais, mais sombrios". O livro é a transcrição de suas preocupações e de seus problemas, depois de tê-los assimilados. A grande sala de estar dos Borgensgaard e a casa de Peter, mais humilde, não são "décors", mas quadros da vida real. Inger, verdadeira alma de Borgensgaard, é a alegria, tem as mais belas qualidades da camponesa e, de maneira geral, da mulher dinamarquêsa: ela atrái o respeito afetuoso de todos. Seu prestígio não tem nada de místico: ela respira saúde e simplicidade, alheia a tôda "coqueteria factícia". Borgen é orgulhoso, seguro de si mesmo, de sua fortuna bem assentada: sua confiança em Deus e seu sucesso social se fortificam mùtuamente. "Como és forte, velho pai", lhe diz Mikkel. Êle não gosta que contrariem a sua autoridade, mas é capaz de indulgência. Mikkel é como Inger: simples e bom. Johannes é um caso excepcional para ser considerado como típico. Peter e Christine estão murados no interior de sua insignificância: "a humildade de ambos alimenta muito orgulho e uma ponta de farisaísmo". Maren e Anders propõem a ingenuidade da infância, da juventude. A profundidade dêstes caracteres de Munk é manipulada com maestria extrema por Dreyer.

Fiel a uma constante, os costumes, os cenários de *Ordet*, são fiéis à época e à região descritas por Munk. Dreyer sempre pensou que a personalidade dos sêres se reflete em todos os detalhes que estão à sua volta. A vida do campo, sua lentidão, seus gestos medidos, suas palavras são f i e l m e n t e reproduzidas por Dreyer.

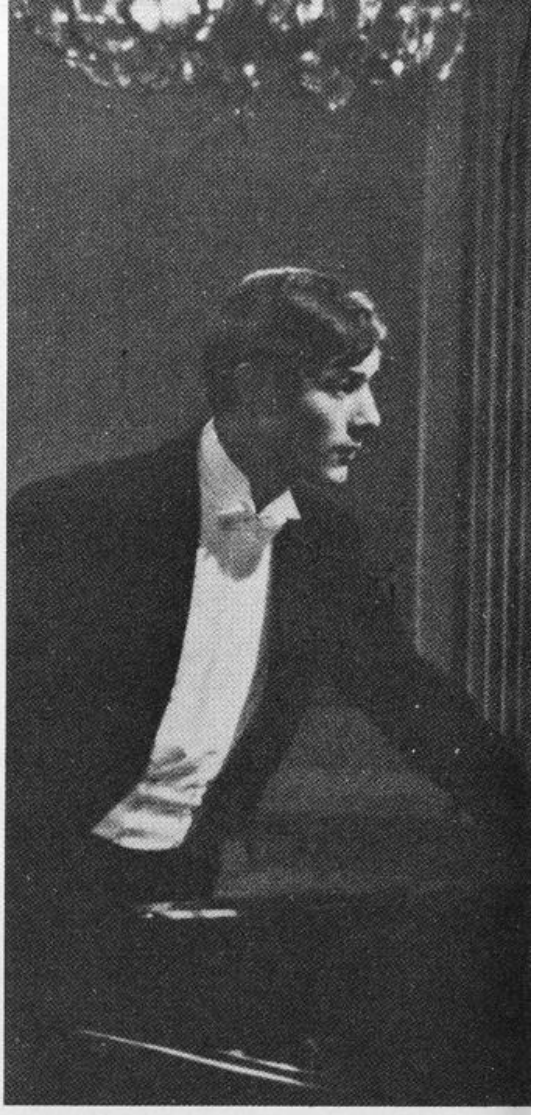
O personagem de Johannes desencadeia e comenta os acontecimentos. "Num drama terrestre Johannes introduz uma fé levada até a loucura. É quase uma criatura abstrata descida das telas de El Greco, que surpreende na atmosfera de Borgengaard, com suas sandálias, capa curta, cabeça pendida de lado, cabeleira dividida em bandós, bengala na mão. Com voz trêmula êle recita os versículos da Bíblia. Seu andar lento, quase irreal, cria uma impressão de mal-estar, envolvente, lancinante: sua presença se faz insuportável no momento do nascimento e no momento da morte de Inger. Pouco a pouco, por sua causa, o clima se impregna de mistério, de estranheza: por trás das pequenas coisas cotidianas, aos quais os personagens estão habituados e aos quais os espectadores se habituam tão fàcilmente, êle faz surgir

o sobrenatural, a inquietude. Mostra que nada é tão simples como cremos. Por causa dêle o ritmo lento se faz fascinante. No mundo de Johannes o tempo não conta: ora o filme é voluntàriamente e bastante estático, ora é extremamente rápido — ora as seqüências são longas, ora são curtas, como quando Johannes recopia o versículo: "Eu me vou e vocês me procurarão. Mas aonde eu vou vocês não poderão ir". E foge".

1964 — *Gertrud* * Produção: Palladium, Copenhague, Dinamarca * Roteiro: Carl Th. Dreyer, baseado numa peça de Hjalmar Soderberg * Fotografia: Henning Bendsten * Cenografia: Kai Rasch * Música: Jorgen Jersild * Montagem: Edith Schüssel * Intérpretes: Nina Pens Rode, Bendt Rothe, Ebbe Rode, Baard Owe Axel Stroebye, Karl Gustav Ahlefeldt, Vera Gebuhr, Lars Knutzon, William Knoblauch, Anna Malberg, Edouard Mielche * Lançado em 1964.

● Gertrud é uma jovem cantora de ópera, que graças ao seu charme e talento vive rodeada de amigos em Estocolmo. Porém ela não se realiza sentimentalmente, pois acredita no amor absorvente e total. A princípio, liga-se por alguns anos a um intelectual, considerado "o poeta do amor", que pensa demais nos seus versos. Casa-se com um advogado para quem o que importa mais é sua carreira política. E não conquista o amor total de um jovem musicista, que ela ama e que a quer apenas por uns momentos de arroubo juvenil. Ela nada faz para modificar esta situação, retirando-se para a cidade do interior onde nascera, e, passados trinta anos, é uma velha solitária que vive na melancolia das recordações.

A última obra de Carl Dreyer suscitou opiniões as mais contraditórias: de uma maneira geral ninguém negou sua importância, mas causou uma certa decepção. Novais Teixeira escreveu: *"Gertrud,* o último filme de Carl Th. Dreyer, não constitui, infelizmente, o ato de coração solene de uma das vidas mais gloriosas da História do Cinema" (...) "Protestante, de um rigorismo de consciência inflexível, jorra da obra de Carl Th. Dreyer uma fonte contínua de exaltação mística. A linguagem cinematográfica dêsse grande homem de Copenhague é uma espécie de osmose entre o expressionismo alemão e o realismo nórdico, osmose em que predomina o escandinavo. Mas, nas imagens de *Gertrud* fica o tronco nu,



"Gertrud": Baard Owe e Nina Pens Rode. — opus final.

Reflexões sôbre meu trabalho

NÃO sou um teórico do filme. Não sou mais que um diretor e estou orgulhoso de meu ofício. Mas um artesão, mesmo sem querer, transmite suas idéias.

Nada tenho para ser considerado um revolucionário. Não creio nas revoluções. Muito freqüentemente elas nos levam vários passos atrás. Estou mais inclinado a crer na "evolução", "num passinho a frente". O cinema só tem possibilidades de renovação artística a partir do "interior". Os homens dificilmente se deixam afastar dos caminhos conhecidos. Estão agora habituados a uma reprodução fotográfica fiel da realidade, adoram reconhecer o que já conhecem. Desde sua aparição a câmera alcançou rápida vitória, porque usava um processo mecânico para registrar objetivamente as impressões do ôlho humano. Até o presente esta propriedade tem constituído a fôrça do cinema, porém ela se torna, se queremos fazer obra de arte, um fator contra o qual é preciso triunfar.

Nós nos deixamos hipnotizar pela fotografia. Eis-nos, então frente à necessidade de nos libertarmos. Devemos nos servir da câmera para suprimir a câmera.

A fotografia, compreendida como técnica de reportagem, como curiosidade, obriga o filme a manter os pés na terra. É preciso que tiremos o cinema da esfera do naturalismo. É necessário reconhecer que perdemos tempo copiando a realidade. Devemos usar a câmera para criar uma nova linguagem, um nôvo estilo, uma nova forma de arte.

Mas antes de tudo, é preciso compreender o que entendemos por "arte" e "estilo". O escritor dinamarquês Johannes V. Jensen definiu a arte como "uma forma interpretada pelo espírito", definição que me parece perfeita. Chesterfield via no estilo "a roupagem dos pensamentos", outra definição simples e precisa, desde que a roupagem não se faça notar demasiado. O que caracteriza o bom estilo, simples e preciso, é que êle deve se juntar ao conteúdo numa combinação tão íntima que se faça "síntese". Se o estilo procura atrair atenção êle deixa de ser estilo para se transformar em maneirismo.

Defino fàcilmente o estilo como a forma sob a qual se exprime a inspiração artística. Reconhecemos o estilo de um artista por certos traços que são característicos de sua personalidade, que refletem sua natureza e aparência.

O estilo de um filme, se êste é uma obra de arte, é o produto de um grande número de componentes, como o jôgo do ritmo e do enquadramento, as relações de intensidade das superfícies coloridas, a integração da luz e da sombra, o deslizamento controlado da câmera. Tôdas estas coisas, associadas à concepção que o diretor tem de sua matéria, determinam seu estilo. Se êle se põe a fotografar de uma maneira impessoal, sem alma, qualquer coisa que seus olhos possam ver, êle não tem es-

revestido ainda da casca de uma nobre espiritualidade, mas tronco sem braços nem ramagens, de fôlhas levadas nos ventos do tempo. Será o último outono da criação?" (...) "É a primeira vez", diz Dreyer, "que atribuo tanta importância à palavra, o que me ajudou a tentar uma nova forma que se situa entre o teatro e o cinema. Mas, enfim, como tenho sòmente 76 anos..." Continua Novais Teixeira: "A fita é extraída da peça de um dramaturgo sueco que floresceu nos primeiros anos dêste século, Hjalmar Soderberg, e "viveu muito tempo na sombra de Strindberg". "Nunca de lá tivesse saído!... Todo o filme se apoia com efeito, no diálogo. A não ser umas saídas românticas a um parque de Copenhague, é um filme feito em estúdio, uma peça filmada quase, sem mesmo diálogo fílmico, como pretende seu eminente diretor, diálogo espurgado do supérfluo na adaptação cinematográfica (...) É especialmente nas velhas falas bichadas do amor dos tempos idos, caídas em banais lugares comuns e numa retórica de grinalda que já na época se suportava mal, que nos parece um Dreyer desconhecido e inesperado. Os atôres estão também dominados pelos vícios do artifício cênico dos mais velhos palcos, salvo Nina Pens Rode, a Gertrud da história, que transporta com inteligência para a arte de hoje uma mulher de 1900, perfeitamente caracterizada. Mas quem é esta Gertrud? Uma mulher de sempre que personifica o drama da solidão. Neste aspecto o tema do filme é um problema interessante e bem moderno. Mas o seu tratamento..." Por outro lado diz Ib Monty, *"Gertrud* ensaia, no mais alto nível, mais do que em seus filmes precedentes, a coordenação imagem e d i á l o g o (...) e é muito mais do que uma simples experiência interessante. Como outros filmes de Dreyer é uma obra que cativa a atenção pela maneira como o seu assunto é trabalhado. Retem-nos pela fôrça com a qual o sentimento é projetado sob a forma de estilização visual, e é um filme que segue num grau surpreendente as mais recentes tendências da arte cinematográfica. Dreyer não procurou êste modernismo e entretanto seu filme é extraordinàriamente moderno. É verdadeiramente interessantete que o mais moderno filme dinamarquês destas últimas décadas tenha sido realizado por um homem de 75 anos".

* Todos os títulos estão acompanhados de tradução literal, com exceção de *La Passion de Jeanne d'Arc,* o único exibido comercialmente no Brasil.

---

tilo. Se êle se serve de sua inteligência para, a partir daquilo que seus olhos vêem criar uma visão, se êle realiza seu filme de acôrdo com esta visão, sem se importar com a realidade que a inspira, então sua obra será marcada com o sêlo sagrado da inspiração. Então o filme tem um estilo. (...)

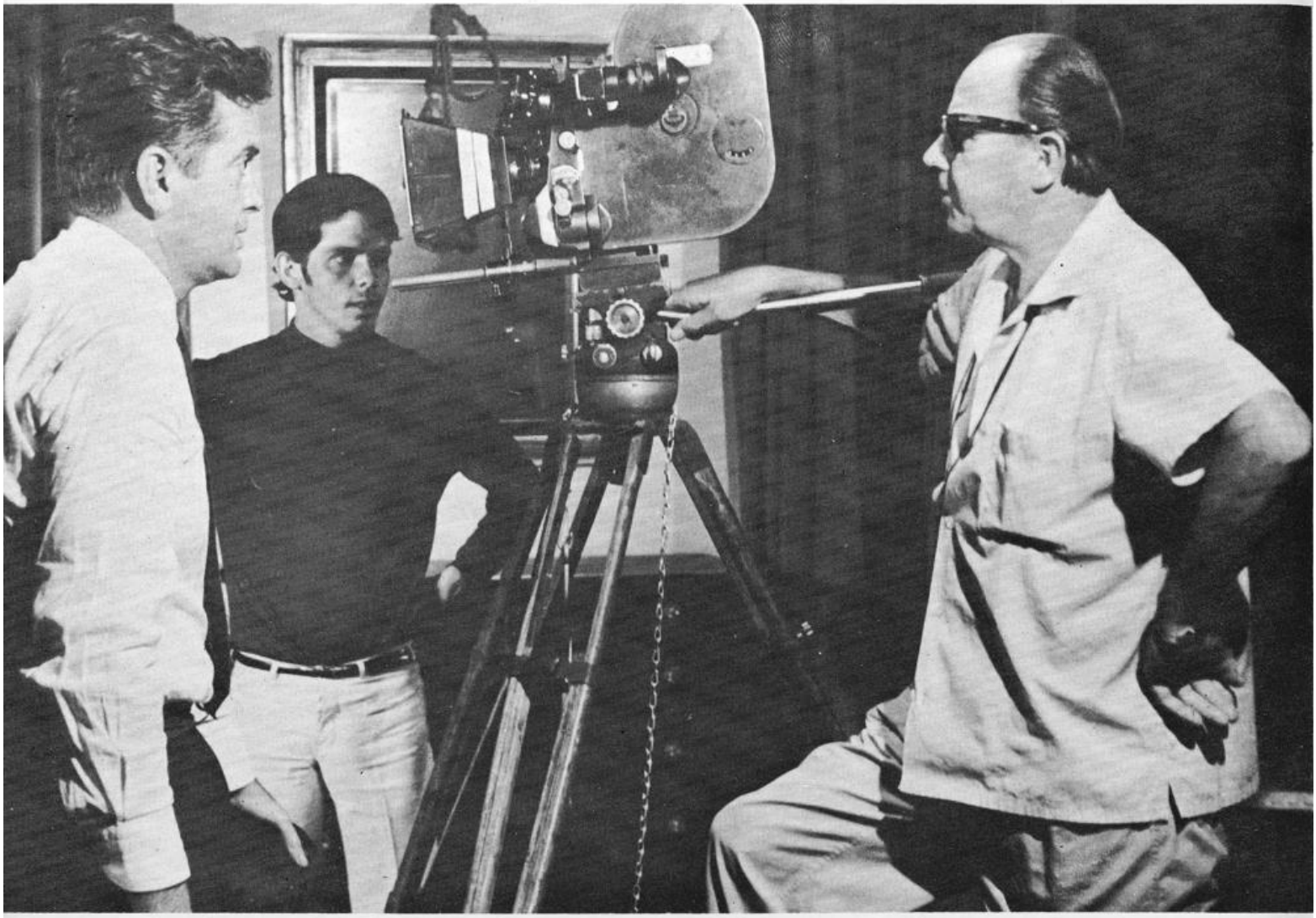
De que modo é possível uma renovação artística do cinema? Eu não posso responder a não ser por mim mesmo, e só posso ver um meio: a abstração. Para uma melhor compreensão, direi que a abstração é algo que exige do artista que saiba abstrair-se êle próprio da realidade, a fim de reforçar o conteúdo espiritual de sua obra. Enfim, o artista deve descrever a vida interior, não a exterior. A faculdade de abstrair é essencial a tôda criação artística. A abstração permite ao diretor transpor o obstáculo que o naturalismo lhe opõe. Permite aos seus filmes não serem sòmente visuais, mas também espirituais. O cineasta deve partilhar suas experiências artísticas e espirituais com o público. A abstração lhe oferece uma probabilidade de fazê-lo, de substituir uma realidade objetiva por sua interpretação subjetiva. Isto equivale a dizer que devemos encontrar novos princípios de criação. E eu direi, de minha parte, que só penso aqui na imagem. As pessoas pensam por imagens e a imagem é o principal fator de um filme.

O método mais fácil é o da simplificação. Todo criador depara com o mesmo problema. Êle deve se inspirar na realidade, depois distanciar-se, a fim de fazer fluir sua obra na fôrma de sua inspiração. O diretor deve ser livre para transformar a realidade até que ela se identifique com a simplicidade da imagem que lhe apresentou seu espírito. A realidade deve obedecer ao senso estético do diretor. (...)

A abstração pode soar aos ouvidos dos homens de cinema como uma palavra nociva. Porém, meu único desejo é mostrar que existe um mundo além do naturalismo, o mundo da imaginação. É certo que a transformação deve ser feita sem que o diretor perca seu contrôle sôbre o mundo da realidade. Sua realidade remodelada deve sempre permanecer como algo que o público possa reconhecer e no qual possa acreditar. Importa que as primeiros etapas rumo a abstração sejam cumpridas com tato e discreção. Não se deve chocar as pessoas, mas conduzi-las docemente em direção a novos caminhos. A tentativa se revela feliz, porque abrem-se enormes perspectivas. Pode ser que o cinema nunca atinja a terceira dimensão, mas pelo caminho da abstração pode ser possível introduzir uma quarta ou quinta dimensão.

Uma palavra sôbre os atôres. Quem tenha visto os meus filmes — os bons — saberá que importância eu dou ao rosto do homem. É um território que jamais nos cansamos de explorar. Não há experiência mais nobre em um estúdio do que registrar a expressão de um rosto sensível à misteriosa fôrça da inspiração. Vê-lo animado do interior, transformando-se em poesia.

("Cahiers du Cinéma" n.º 65/Dezembro de 1956)



Flávio Tambellini e Rodolfo Icsey.

TAMBELLINI E O "HERÓI" EM CRISE

Entrevista a Ely Azeredo

Até que o Casamento nos Separe é o primeiro filme realizado por Flávio Tambellini desde *O Beijo* (1964), versão da peça "O Beijo no Asfalto", de Nelson Rodrigues. Também assinala sua primeira incursão no terreno da comédia, na qual êle vê, não uma fuga aos problemas da existência, mas um prisma opcional para abordá-los. A opção da comédia de costumes (derivada da peça "Os Pais Abstratos", de Pedro Bloch) foi tomada por Tambellini como forma de fazer, sem abrir mão da vivência pessoal, um cinema espetacular de tratamento sofisticado e moderno.

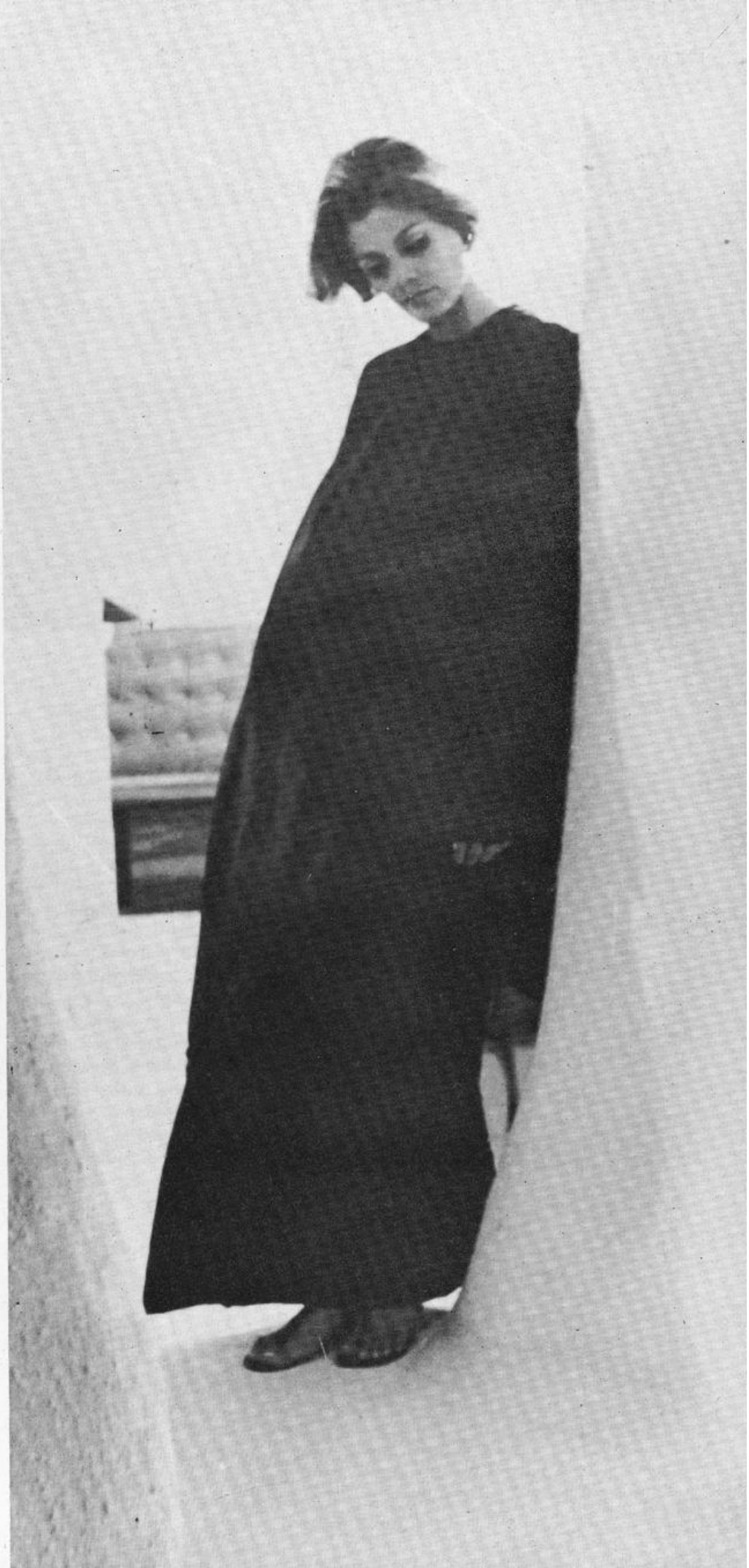
Flávio Tambellini produziu (em associação Data Filmes/Rank), escreveu o roteiro e dirigiu. A direção de fotografia, em Eastmancolor, foi confiada a Rodolfo Icsey. A música, a Remo Usai. A montagem, a Ismar Porto. Formaram o elenco Mário Benvenuti, Vera Barreto Leite, Anna Christie, Marisa Urban, Regina Rodrigues, Flavio Porto, Ary Fontoura, Flavio Ramos, Scarlett Moon, Jorge Lobo, Ray Hoagland.

NÃO sei bem porque quis fazer um nôvo filme. Talvez por estar em disponibilidade ou, quem sabe, pela sedução do desafio (que é sempre fazer um filme no Brasil), ou até mesmo por necessidade de expressão. O fato é que comecei por começar e, quando vi, já estava obsessivamente envolvido no projeto. É verdade: obsessivamente. Mas existe outra forma de fazer um filme por aqui, sem estar acionado por uma dose adequada de passionalidade ou obsessão? Não creio. A menos que o filme seja de pura e simples rotina, ou então que seu autor esteja motivado por outros estimulantes, tais como o ímpeto juvenil ou a audácia da ignorância.

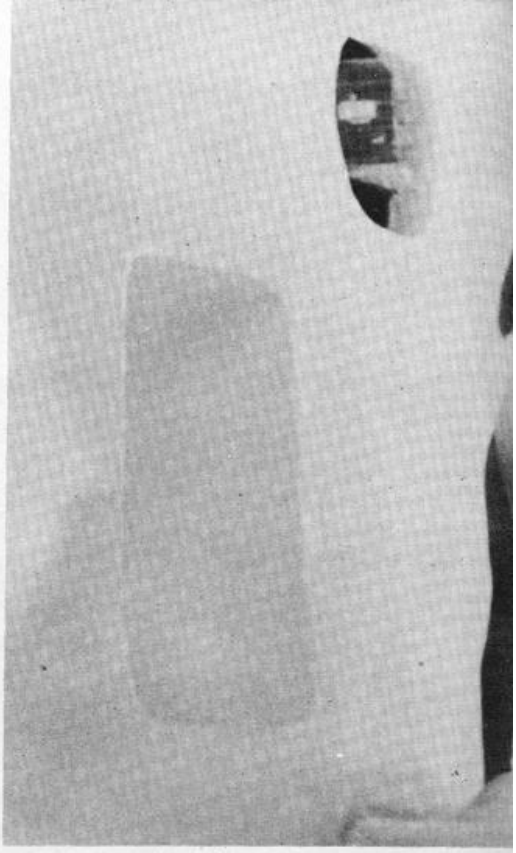
Intenção e resultado — De mais importante na paisagem brasileira de produção, atualmente, pode ser registrada a presença de não mais um ou outro, mas de um número importante de realizadores que tem tido a oportunidade de vitalizar a sua experiência de cinema em dois polos: o da concepção e o da realização.

No geral, o quadro no Brasil foi sempre o do estudioso de cinema desligado da realização de filmes, e o do realizador de filmes desligado do estudo. Hoje, não. Vários são os que vêem, conferem, analisam filmes, tendo do c i n e m a uma concepção maior e, ao mesmo tempo, estão sempre voltados para o trabalho de "fazer" e já submetidos à estimulante danação da experiência. Ainda há a religiosidade de muitas posições políticas, mas, no fundamental, processa-se um inegável amadurecimento. E daí achar que, por enquanto, uma boa parcela de filmes nacionais deve ser julgada ou compreendida mais em função de suas intenções que de seus resultados (ainda em gestação).

De que carece a produção de filmes no Brasil? Além da vitalização da existência de seus melhores realizadores (o que, em muitos casos ou, na maioria dêles, está ainda em processo), carece do óbvio: o domínio da matéria dramática. São múltiplas as fontes dessa carência e abrangem ampla gama de fatôres: desde limitações de produção até limitações de experiência e talento. Quantas idéias básicas de um filme alcançam o seu domínio no roteiro a ser filmado? Quantos diretores possuem, por sua vez, domínio das exigências de rea-



Vera Barreto Leite em "Até que o Casamento nos Separe".



Mário Benvenuti e Anna Christie, "Até que o Casamento nos Separe".

lização dêsse mesmo roteiro? Quais as possibilidades de que êsse mágico (que deve ser entre nós o diretor de um filme) dispõe para converter a idéia em realização, em têrmos do apoio efetivamente criador de terceiros (pelos quais deve percorrer a sua concepção), como de elenco, ou de uma série de agentes técnicos e artísticos ou de fatores estruturalmente corretos de produção? O fato é que um filme nacional (quando quer ser um filme alheio ao quadro da rotina) dá sempre a impressão daquele aluno que, se estudasse!... (porque capaz de aprender êle é). E o amargo, em relação ao cinema brasileiro, é que os seus melhores protagonistas estudam — mas falta-lhes geralmente o laboratório eficiente para sistematizar, experimentar ou adensar o objeto apenas intelectualmente apreendido. Sabe que a água é feita de hidrogênio e oxigênio — mas produzi-la como? O meio de produção brasileiro é ainda pobre. Há mais inquietação que eficiência; ressente-se de sedimentação de experiência e de várias outras condições para ocorrer como ato possuído. Uma idéia exposta (quando consegue expor-se) no roteiro, tende não a se enriquecer, a tomar forma, mas a desgastar-se. O domínio da forma (entendido forma como estrutura interna do conteúdo, o que explicita, o que o revela) parece-me o grande e fundamental problema do cinema brasileiro mais inquieto.

Os Pais Abstratos — A transposição ao cinema de uma peça, novela ou conto é tão outro problema, que não entendo porque não se possa realizar um filme pessoal, partindo de obra original de terceiros.

Foi a minha opção em *Até que o Casamento nos Separe*: adaptação da peça "Os Pais Abstratos", de Pedro Bloch. Decidi-me depois de assistir, convidado por Jorge Dória (aliás ator de minha admiração) a um ensaio da peça.

Em "Os Pais Abstratos" interessou-me, principalmente, o tom: engraçado à distância, mas amargo de perto. Tratando também de uma discussão de valores de vida (hoje em mutação extraordinária) achei que a peça estava certa ao travar aquela discussão não em tom "gravemente" a sério, mas em tom "desconcertantemente" a sério, sob a coloração da comédia. Era mais funcional e contemporâneo.

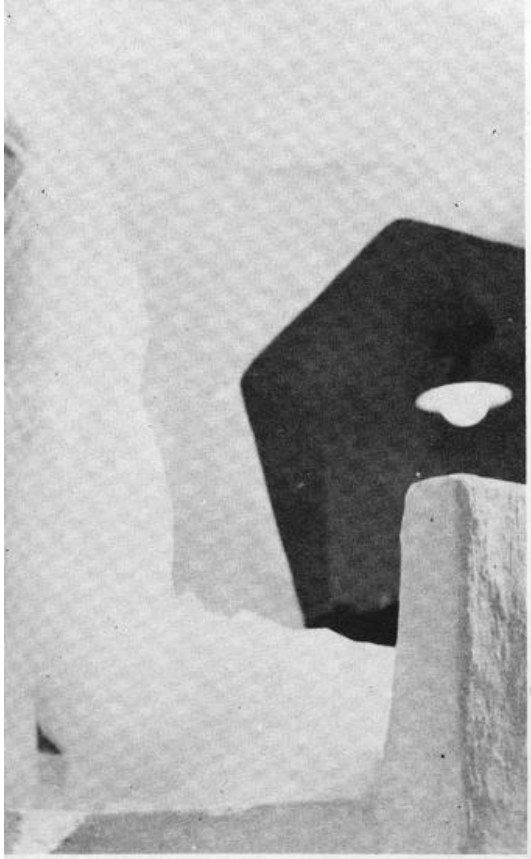
Gostei, ainda, da maneira com que a peça estendia "socialmente" um drama de consciência "individual". E também da perplexidade que movimentava, algumas vêzes, as suas personagens. Gostei, ainda, da estrutura que sustentava a peça: menos de "história" e mais de "observação humana".

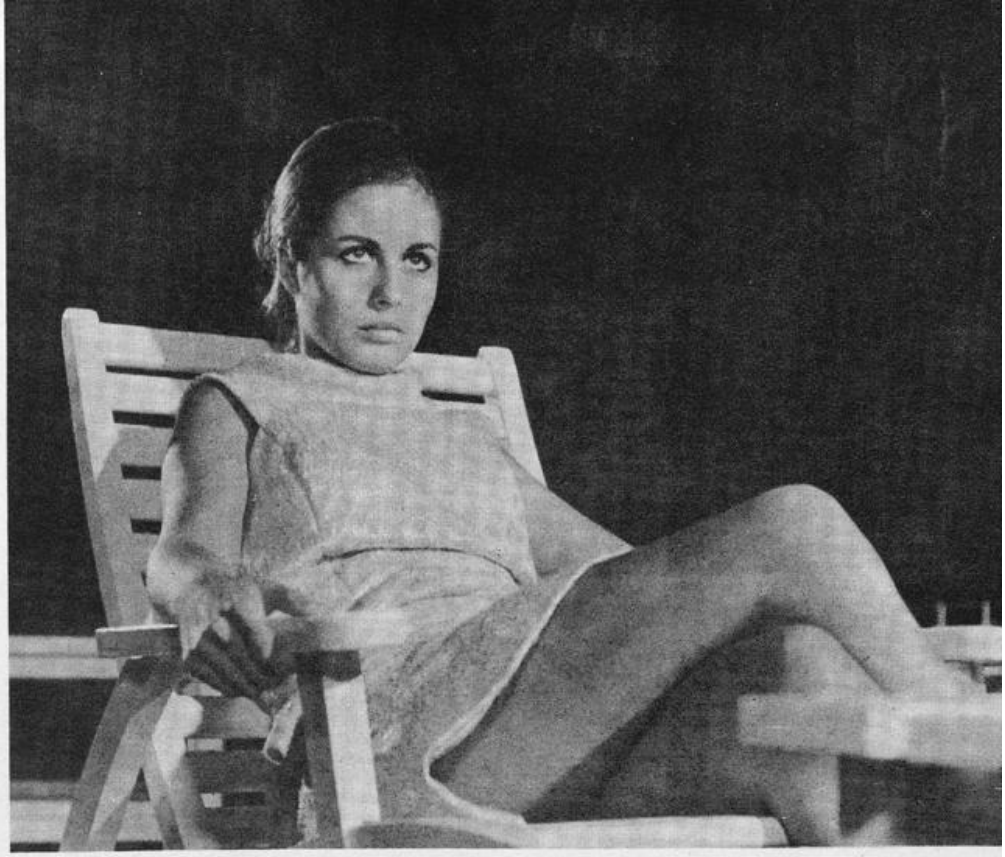
Não, não. Apesar de considerar uma procura legítima, não fui atrás de um êxito, colocando-me a seu serviço: quando me decidi, "Os Pais Abstratos" ainda estava em fase de ensaios; seu sucesso foi posterior.

Côr e fotografia — Ainda há pouco tempo o branco-e-prêto era a regra; e a côr, a exceção. Hoje, o quadro é opôsto. Fiz a côres por isso e pelo fascínio que sinto pelo colorido. Pedi a Rodolfo Icsey uma fotografia de valôres rigorosamente permanentes: relêvo, nitidez, profundidade, e tratei de entender o dado "côr" como cenografia e indumentária. Nunca considerarei demais elogiar Rodolfo Icsey, que é um profissional excelente, feito de entusiasmo, dedicação e competência. A seu crédito, no filme, há muito.

O que pretendi foi dar ao filme, dentro das possibilidades com que contava, uma ambientação sofisticada na escolha e no tratamento de ambiente. Era necessário mesmo uma certa extravagância visual, pois, em boa parte, o filme é feito de pesadelos do herói Danilo Ribeiro.

Um elenco estimulante — Preocupei-me na condução do elenco, muito mais em levar o ator à compreensão do papel a ser desempenhado que em dirigí-lo. Expunha a intenção e a discutia, sem jamais estar preocupado em ganhá-la. Queria que os atôres fizessem dos seus respectivos papéis uma hipótese virtual de si mes-





mos, e, assim, os criassem. E lidando, para citar apenas dois exemplos, com pessoas da qualidade de Vera Barreto Leite e Mário Benvenuti, o trabalho com o elenco foi para mim sempre estimulante.

O problema era a escolha do elenco. Um Danilo Ribeiro capaz de mentir a si mesmo, acreditando honestamente, e que, sugerindo 40 anos, tivesse um tom de meninão, de modo que carregasse consigo, a um tempo, culpa e inocência. Mais ainda, que fôsse capaz de interpretar com naturalidade expressiva. E, para ajustar o que ainda poderia faltar, meu bom Pedro Bloch sugeriu que Danilo Ribeiro passasse a Danilo Ricardo Spinelli Ribeiro: ajustava-se mais ao Benvenuti de Mário... (a origem peninsular é sempre muito forte).

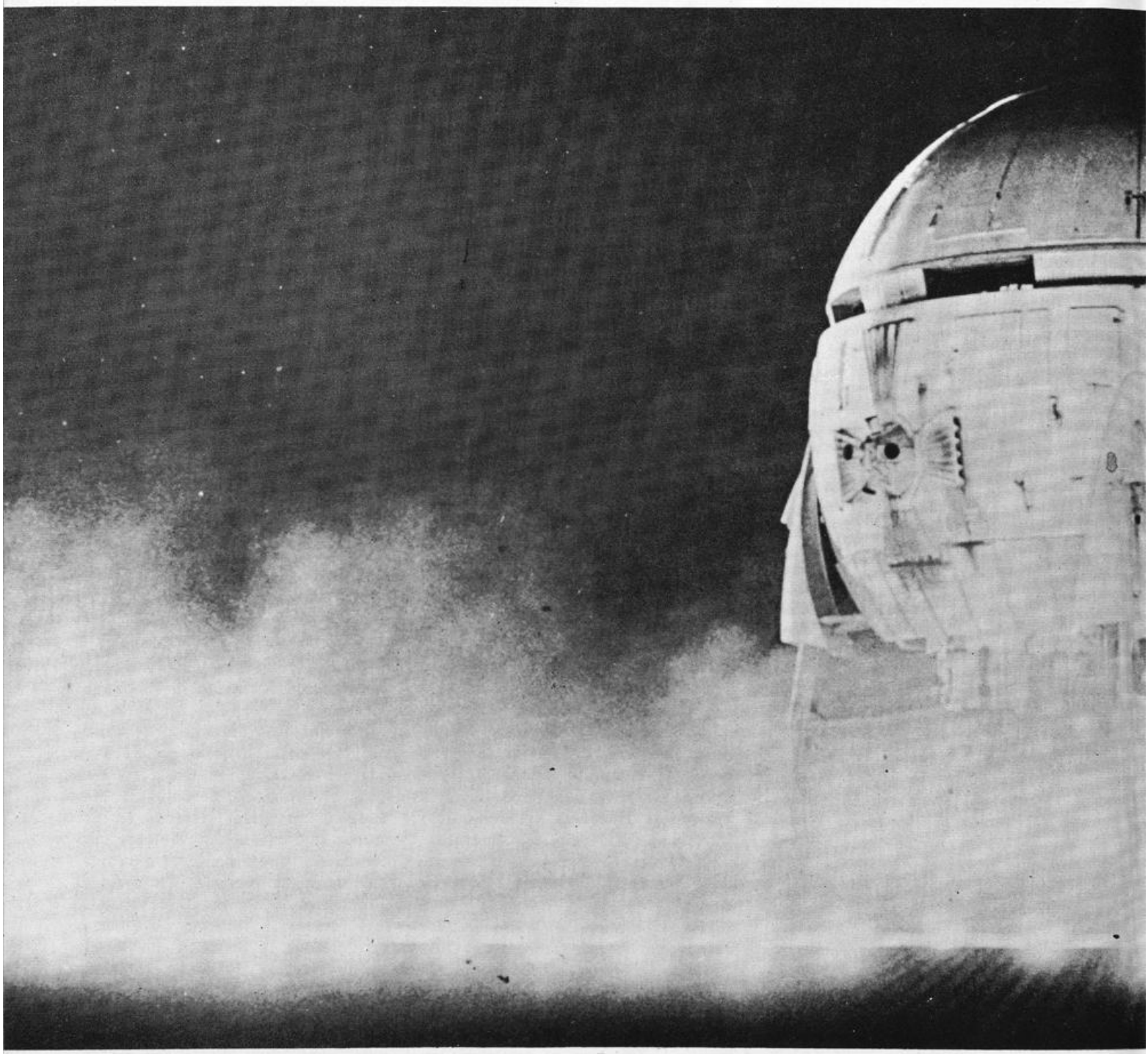
Pensei sempre numa Renata (a espôsa) que fôsse elegante, dissimuladamente humana, nervosamente calma, muito menos academicamente bonita que atraente, e até hierática. Vera Barreto Leite com aquela voz, o sorriso nervoso, o incomum do seu tipo e, sobretudo, o jeito de mulher-amiga foi a minha outra escolha. Creio — e o mérito é de Vera — que a sua intensidade em Renata pode ser contada como ponto positivo no filme.

Para o papel de Denise (a outra) convidei Anna Cristie. Uma espécie de melancolia que há em seu rosto e a sua beleza límpida, sem qualquer sofisticação, foram os móveis de minha escolha. Queria uma moderninha em tom de eterno feminino que evitasse todo e qualquer estereotipo de amante, para que, de uma mistura de delicadeza, encanto e mistério, com o devido toque erótico, surgisse uma Denise em permanente desencontro, sem entender bem a sua situação.

Um herói em crise — Procurei focalizar um "herói" em crise. Crise de consciência em relação ao que era no passado e ao que se transformou no presente. Sente culpa. E sente-se à margem de si mesmo, inútil socialmente: nada tem a ver com seu "trabalho". Busca a si próprio, mas não tem coragem de romper o cêrco. Faz de Renata, em seus sonhos ou devaneios de olhos abertos, uma espécie de "alter ego". E em um dêsses devaneios ouve "dela": "Danilo. O que você não tem é coragem de ser você mesmo. Nunca teve". Seus projetos do passado colidem com o mundo presente. A tese que deseja escrever desconcerta-o secretamente: sôbre a atualidade do Direito Romano em um mundo que se prepara para alunissar. Assim, sem diálogo consigo próprio, com as pessoas e as entidades ao seu redor, procura fugir bizarramente: criar para sua amante Denise a imagem de vítima, a imagem de sua tremenda utilidade no trabalho — enfim, de tôdas as coisas que não é. E continua a dar voltas em tôrno de si próprio, a correr atrás de si, daquilo que foi e do que não consegue ser. Um herói sem caráter? Um fraco? Sem dúvida. Mas também um "herói" vivendo em um mundo que não inventou e com uma consciência que o persegue e da qual não consegue escapar. Um homem afinal dicotômico, um "festivo".

O filme se divide em duas partes bem nítidas: a primeira que deseja ser um mural da sua personagem principal, apresentando-a em vários ângulos — quem é, quem foi, o que gostaria de ser, o que foi feito de sua vida, como vive, qual o seu problema, as pessoas que tem em tôrno de si; a segunda, que deseja ser linear, desenvolvendo-se na base das conseqüências de uma decisão que é finalmente tomada por Danilo, depois de promete-la desde o começo.

O herói é um fraco, um genrocrata — entendido por genrocrata aquêle que depende financeiramente do sogro. Êle procura reencontrar aquilo que era antes de se casar. Enfim, como nos seriados policiais de televisão, *Até que o Casamento nos Separe* "é a verdadeira história de um homem em luta com a sua consciência. Combate cruento, travado dia após dia e, sobretudo, noite após noite".

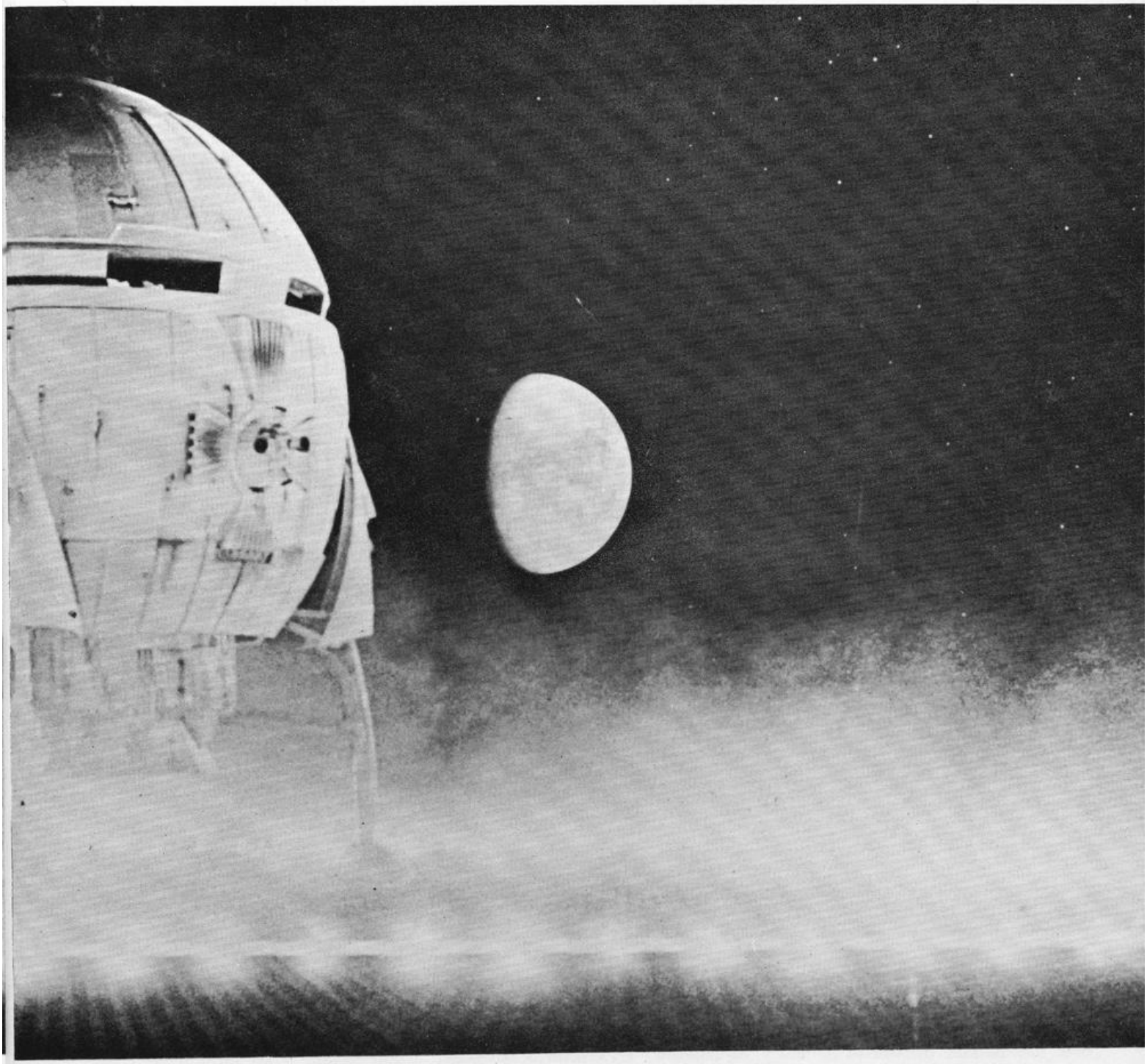


2001

A ALVORADA DO NÔVO HOMEM

Paulo Perdigão

Para Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove /Dr. Fantástico,* farsa trágica do nosso tempo de guerra fria-e terror nuclear, era nem tanto uma comédia-pesadelo quanto uma parábola que recriava a história que estamos vivendo na base da lógica mais matemática e dos absurdos menos previsíveis. Parábola, acima do caráter de "previsão científica" ou de "ficção filosófica" que querem lhe atribuir, é ainda *2001: A Space Odyssey/2001: Uma Odisséia no Espaço.*



A odisséia começa no título e se fixa em cada nuança, em cada canto do espaço filmado, em tôda a luz que deslumbrantemente cresce e se espalha, nessa viagem fantástica e ao mesmo tempo espantosamente real para além da imaginação, ou do infinito. Odisséia que rebate no plano da prospectiva, a ciência em desenvolvimento, a homérica aventura de Ulisses, a jornada dos aqueus e gregos mar a dentro, simbòlicamente projetada a milhões de milhas para o alto, no rumo do desconhecido não mais eterno nem tão categórico. No fim da viagem, Ulisses 2001 atingindo a sua ítaca sideral, a descoberta de uma outra dimensão é menos relevante ou assombrosa do que o nascimento de um nôvo homem, uma raça talvez dotada da sabedoria absoluta — certamente uma espécie tão adiante das mais avançadas categorias humanas quanto a distância que separou, no tempo e na inteligência, o último "pitecantropus erectus" do primeiro homem.

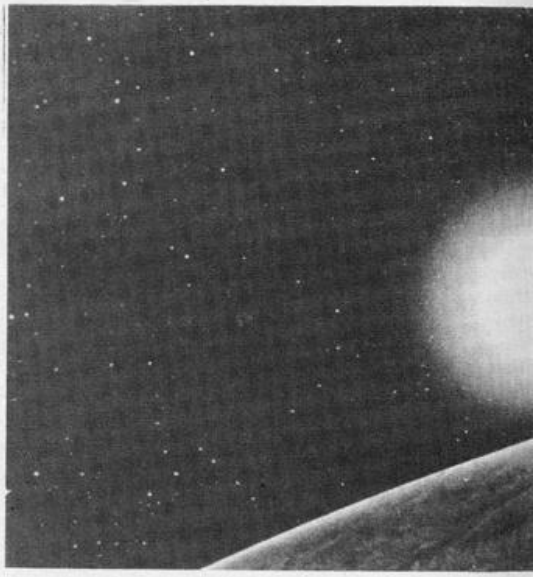
"Eu vos anuncio o Super-Homem", bradava Zaratustra. "O homem é uma corda estendida entre o animal e o Super-Homem, uma corda sôbre um abismo, perigosa travessia, perigoso caminhar, perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar". Como Zaratustra, que anunciou a morte dos deuses, Kubrick profetiza as ilimitadas potencialidades da raça que um dia dominará o mistério do universo, entrando em contato com entidades onipotentes, ou o que Kubrick chama de "pura energia e puro espírito". Em *2001,* êle sugere que "todos os atributos que através da história o homem considerou em Deus podem perfeitamente ser as características de entidades biológicas que bilhões de anos atrás estavam em estágio de evolução similar ao do próprio homem e se desenvolveram para algo tão remoto do homem como o homem se desenvolveu do lôdo". Se a ciên-

2001 cia custou a desgarrar-se do misticismo medieval, a prospectiva terá dificuldades para afugentar os fantasmas irracionais da ficção-científica. *2001: A Space Odyssey* não consome os amargos frutos dessa herança trazida de Verne a H. G. Wells, de Orwell a Huxley, mas produz uma nova cultura, a verdadeira moral da história do futuro. Antes de Kubrick, a ficção científica podia dar-se ao luxo de ser inteligente à custa de fenômenos muito próximos, por exemplo, da área do horror ou do "thriller" — o caso do espantoso *This Island Earth/ Guerra Entre Planetas,* — ou empatava o apuro impecável da produção com a veracidade científica, não sendo fácil esquecer ainda agora o "tour de force" de *Destination Moon/Destino à Lua* e de *Conquest of Space/A Conquista do Espaço.* Mas à luz do kubrickiano século 21, essas especulações não passam de teorias de conhecimento deformadas pela psicologia e pela moral da cultura científica em progresso, sem contar, nos filmes referidos, tendências políticas subjacentes. *2001* é, pelo contrário, ou por excelência, uma extrapolação libertária dos falsos mitos da Idade Sideral e a fôrça da sua indagação tem mais ênfase do que a do ponto onde estacionava *The Incredible Shrinking Man/O Incrível Homem Que Encolheu,* perdendo-se microscòpicamente no cosmo celular — se é verdade que o infinitamente pequeno e o infinitamente grande se equivalem e se confundem.

O co-roteirista Arthur C. Clarke observa que "tôda tecnologia suficientemente avançada não se distingue da magia". A possibilidade que se anuncia de contato do homem com o desconhecido impele Kubrick e Clarke ao papel de oráculos dessa era de transfiguração, não vacilando o diretor em especular sôbre "o choque cultural a ser produzido quando os terráqueos se sentirem despidos de seu fátuo etnocentrismo". Em algum lugar do espaço, o que quer que o homem encontre, diz *2001,* há de abalar a sua consciência e a sua perspectiva da história, e êle terá de evoluir como uma crisálida de matéria para sobreviver. A primeira importância do filme é a de alertar-nos acêrca dessa necessidade de transcendência. A segunda, a de se comunicar por meio da experiência visual. No extraordinário universo físico, dinâmico e cromático de *2001,* as idéias não se contam em palavras (para 141 minutos de narração, apenas 40 de diálogos) e exercem o seu poder de provocação com a imagem em movimento, êsse privilégio que o cinema não cede a nenhuma outra arte. Parafraseando o arauto das comunicações de massa, Marshall McLuhan, Kubrick diz que, em *2001,* "the message is the medium" (a mensagem é o veículo).

A Aurora do Homem: Durante 15 minutos, a cena é um vasto deserto onde o homem ainda não existe. Nesse apólogo que expõe liminarmente a grande odisséia, lentos "fade outs" e longas tomadas fixas, cromàticamente ríspidas, como uma "ouverture" sinfônica em "coda", estampam a primeira evolução. Formados em grupos, célula da família, a mais primitiva tendência das espécies, macacos enfrentam a fúria de animais mais poderosos, mas ainda convivem com antas, ignorando o sentido da agressividade. A súbita aparição do monolito negro não irá transformá-los apenas de vegetarianos em carnívoros. Inspira-os a aprender a usar as mãos para caçar e se defender, a prevalecer com violência sôbre os outros grupos. A seqüência dessa radiosa inspiração é solene e grave, semilentamente a câmera surpreendendo a euforia selvagem dêsse primeiro homem-macaco a empunhar o osso — sinal de que a inteligência nasceu quando a criatura deixou de servir-se das mãos para se locomover, segundo a tese de Splengler em "O Homem e a Técnica". Já ao reabrir-se vagarosamente a objetiva, está diante dela o último homem-macaco, matando a bordoadas o seu semelhante, se fôr preciso liquidar os que afetam o seu direito de posse. Êsse osso é lançado para o ar em um gesto de triunfo, e, de repente, um corte simples promove o avanço instantâneo de cinco milhões de anos. Na tela tôda negra surge uma espaçonave. Nunca um corte de efeito ou arbitrário, o salto fenomenal no tempo está sugerindo que a ciência/ tecnologia, por melhor que represente o talento criador da inteligência, carrega em si a mesma dialética do proto-homem: o mêdo em conflito com a agressividade e gerando como síntese primeira a violência. "Sem violência", escreveu certa vez William Faulkner, "a raça humana jamais poderia chegar às estrêlas; mas

Gary Lockwood e Keir Dullea conversam fora do alcance auditivo de Hal-9000. Mas o ôlho vermelho, através da escotilha, lê seus movimentos labiais.

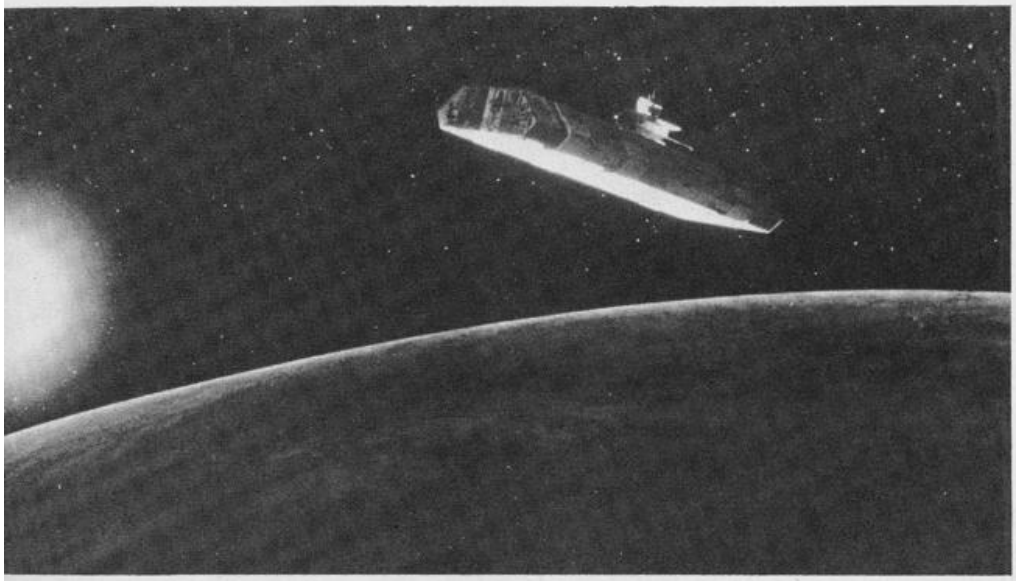


O sol, a Lua e a astronave foram filmados em

ela não só triunfará no espaço como sobreviverá nêle".

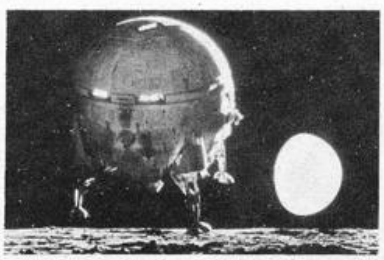
O deslumbramento a que se entrega a câmera — fixando detidamente as evoluções, ou a valsa, da estação Space V na imensidade vazia — tem o sentido da descoberta. Uma narrativa compassadamente lenta, atingindo cada emoção ou êxtase a partir do tempo de exposição ou a reiteração de cada imagem, a de *2001* é também uma narração silenciosa, o silêncio que acompanha a solidão/inermidade do homem no espaço — ou apenas r o m p i d o pela valsa (Strauss: "Danúbio Azul") movimentando como em carrossel a marcha orbital dos satélites e astronaves, quando à angústia sideral não adere, para intensificar a sua emoção gelada, o adágio de "Gayne", o balé-suite de Katchaturian. A câmera ainda se arrebata ante uma sucessão de "gimmiks", muitos construídos a custa da engenhosidade do próprio Kubrick — o sistema de vídeofone, as delícias do "décor" à bordo da estação-satélite, os efeitos da imponderabilidade —, tudo rigorosamente plausível, sem deixar de ser às vêzes inesperadamente engraçado, como a lista de recomendações especiais para o uso do "toilette" sem gravidade ou a imperturbável pirueta da aeromoça pelas paredes da nave. Depois a alunissagem na base-cratera Clavius. A missão do Dr. Floy (William Sylvester) é investigar a existência de um monolito negro que emite sinais de alta freqüência para algum ponto distante do universo. Tem assim início da aventura que Arthur C. Clarke descreveu no conto "The Sentinel", reunido em uma coletânea significativamente intitulada "Childhood's End" ("O Fim da Infância"). Novamente a criatura se vê diante do misterioso cristal retangular e, como seus antepassados, toca-o com a ponta dos dedos. Ainda outra vez os sinais de rádio são transmitidos e, na extremidade do monolito, o sol e a lua parecem sobrepor-se — uma conjugação astral em que a luz e as trevas se fundem, em que as duas grandes figuras da mitologia arcaica refletem juntas a fonte do calor, da vida e da fecundidade. O monolito, marcando a cada aparição os instantes cruciais da transformação da espécie, talvez seja a pedra da sabedoria, o princípio de tôdas as coisas ou, à maneira de Siva, a divindade hindu, a opção fundamental entre o mal e o bem, entre a vida e a morte. A partir do segundo encontro com o monolito, o homem está preparado para o nôvo desafio, e êle parte para Júpiter (nome equivalente de Zeus, o mais poderoso dos antigos deuses) em busca da decifração do mistério e, quem sabe?, de uma nova aurora. Assim falava Zaratustra: "Segue o teu caminho de grandeza; veio agora a ser o teu último refúgio o que até aqui se chamou teu último perigo; e, se mais adiante te faltarem tôdas as escadas, será preciso saberes trepar sôbre a tua própria cabeça; senão, como quererieis subir tão alto?".

Dezoito meses depois, a expedição a Júpiter. Dentro da colossal astronave, uma centrífuga fornece gravidade artificial e o necessário confôr-



separado e depois reunidos no mesmo negativo.

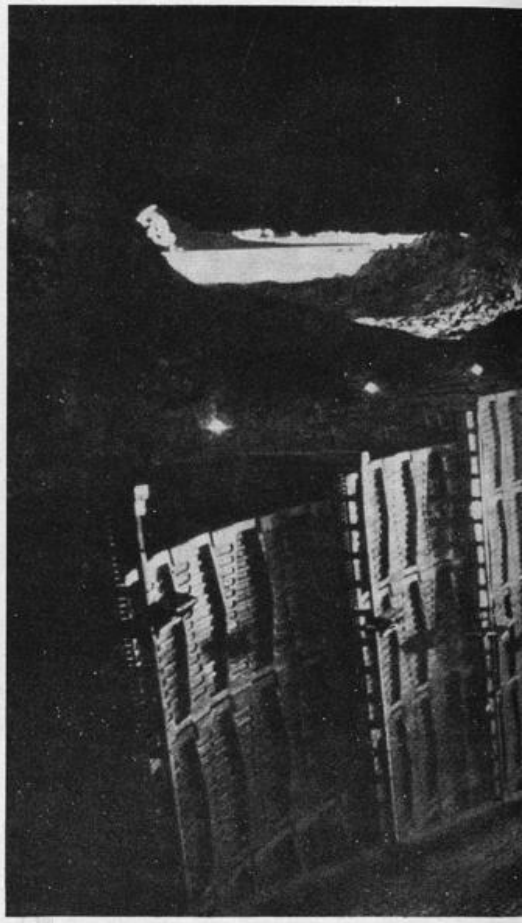
Stanley Kubrick:
"Tentei criar uma experiência "visual" que ultrapassasse a comunicação verbal e penetrasse diretamente no subconsciente com um conteúdo do emocional e filosófico. (. . .) Quis que o filme fôsse uma experiência intensamente objetiva que atingisse o espectador a um nível profundo de sensibilidade, como faz a música (. . .)."
". . .o conceito de Deus está no centro de '2001' — mas não qualquer imagem tradicional, antropomórfica de Deus. Não creio em nenhuma religião monoteísta da Terra, mas acredito que se pode construir uma definição 'científica' de Deus (. . .)."
"Quando pensamos nos gigantescos avanços técnológicos que o homem efetuou em poucos milênios — menos de um micro-segundo na cronologia do universo — não podemos imaginar a evolução que essas formas de vida muito mais antigas alcançaram? Elas podem ter progredido de espécies biológicas, que são frágeis conchas para a inteligência, a imortais entidades-máquina — e então, após inúmeras eras, podem ter emergido da crisálida de matéria transformadas em sêres de pura energia e espírito. Suas potencialidades seriam ilimitadas e sua inteligência inatingível pelos humanos."
"Tudo isso tem relação com o conceito de Deus de '2001'. Porque êsses sêres hão de 'ser' deuses para bilhões de raças menos avançadas do universo".
(De entrevista a "Playboy", setembro, 1968)



Stanley Kubrick:
"Há uma considerável diferença de opinião entre cientistas e filósofos (...). Alguns sustentam que o encontro com uma civilização altamente adiantada — mesmo aquela cuja tecnologia fôr compreensível, no essencial, para nós — produziria um choque cultural traumático no homem, por arrancá-lo de seu etnocentrismo e destruir a ilusão de que êle é o centro do universo."
"No sentido mais profundo, creio na potencialidade do homem e na sua capacidade de progresso (...)."
"...a sociedade democrática, com tôdas as suas distorções e contradições inerentes, é inquestionàvelmente o melhor sistema já concebido".
"...não sou de forma alguma hostil às máquinas. Não há dúvida, porém, que estamos *entrando numa mecanarquia*, e que nossas relações já complexas com nossa maquinária se tornará ainda mais complexa à proporção que as máquinas se tornem mais complexas e inteligentes. Eventualmente teremos que partilhar êste planêta com máquinas cuja inteligência e habilidades ultrapassem muito as nossas. Mas a interrelação — se conduzida inteligentemente pelo homem — poderia ter um incomensurável efeito enriquecedor sôbre a sociedade".
"Olhando o futuro distante, suponho não ser inconcebível que possa surgir uma semi-perceptiva subcultura de robôs-computadores capaz de resolver, um dia, que pode prescindir do homem".
(De entrevista a "Playboy", setembro, 1968)

to para dois dos cinco tripulantes. Na verdade, Bowman (Keir Dullea) e Poole (Gary Lockwood) não comandam a nave, nem sabem o propósito da viagem; e os outros três cientistas estão hibernados em câmeras congeladoras. O cérebro do "Discovery" é um computador, o mais perfeito de sua série e, bem a propósito, chamado Hall 9000 (Hal, diminutivo de Henry, "dono da casa"). Além de guardar o segrêdo da missão, o cérebro eletrônico pode falar com os astronautas, derrotá-los invariàvelmente no jôgo de xadrez, raciocinando com emoções reais a ponto de "achar agradável trabalhar com as pessoas". Bowman e Poole nada têm a fazer exceto ginástica, alimentar-se em horas certas, dormir, assistir os programas da BBC-TV ou receber pelo vídeo recados coloridos da Terra. A cena em que Poole acompanha a festa de aniversário em sua homenagem, no lar a milhões de milhas distante, comunica profundamente a inadaptação do homem, prisioneiro ainda de seus costumes relativistas, à transcendental dimensão que o aguarda. E os desenhos que Bowman exibe orgulhoso a Hal são rabiscos quase espectrais das câmeras hibernadoras, exprimindo a atmosfera desolada da travessia e as emoções mortiças dos exploradores.

De repente, Hal 9000 informa aos tripulantes que uma unidade da antena de comunicações entrará em pane dentro de 72 horas. O teste, conferido por Bowman e Poole com base nos dados fornecidos da Terra, onde um computador gêmeo de Hal controla remotamente a missão, deixa os dois homens em dúvida. A unidade está em perfeito estado. Hal estará blefando?, terá f a l h a d o no cálculo?, ou pretende exorbitar os seus direitos e provar a vulnerabilidade emocional dos tripulantes? A última hipótese se confirma. Feito à semelhança psicológica do homem, êsse prodígio cibernético dotado de tôda a memória do mundo sabe que Bowman e Poole são mais fracos do que êle, e diz que "a missão é importante demais para mim para que vocês a prejudiquem". Assaltado pelo delírio do poder, à exemplo de um "mad doctor", e voltando-se contra os que construíram uma máquina que não podiam controlar, o frankensteiniano Hal não custará a vingar-se, ao descobrir que os cosmonautas irão desligá-lo. Os planos de Bowman e Poole são traçados em cabine à prova dos ouvidos de Hal, mas êste tem para ler os lábios dos tripulantes o seu ôlho único e vermelho. E se transforma sùbitamente em uma espécie de Polifemo, cíclope cibernético. Quando Poole vai repor a unidade na antena externa, êle corta o seu tubo de oxigênio e o projeta no vácuo. Na construção dramática dessa cena, Kubrick emprega admirável elipse, transferindo a imagem para a cabine da nave assim que a cápsula de Poole parte para o ataque. Pela tela da TV, a platéia toma o mesmo choque de Bowman ao ver o corpo arremessado do co-pilôto. O próximo passo de Hal é eliminar os impulsos vitais dos três cientistas em



A cratera Tycho, onde se acha o monolito, ocupou

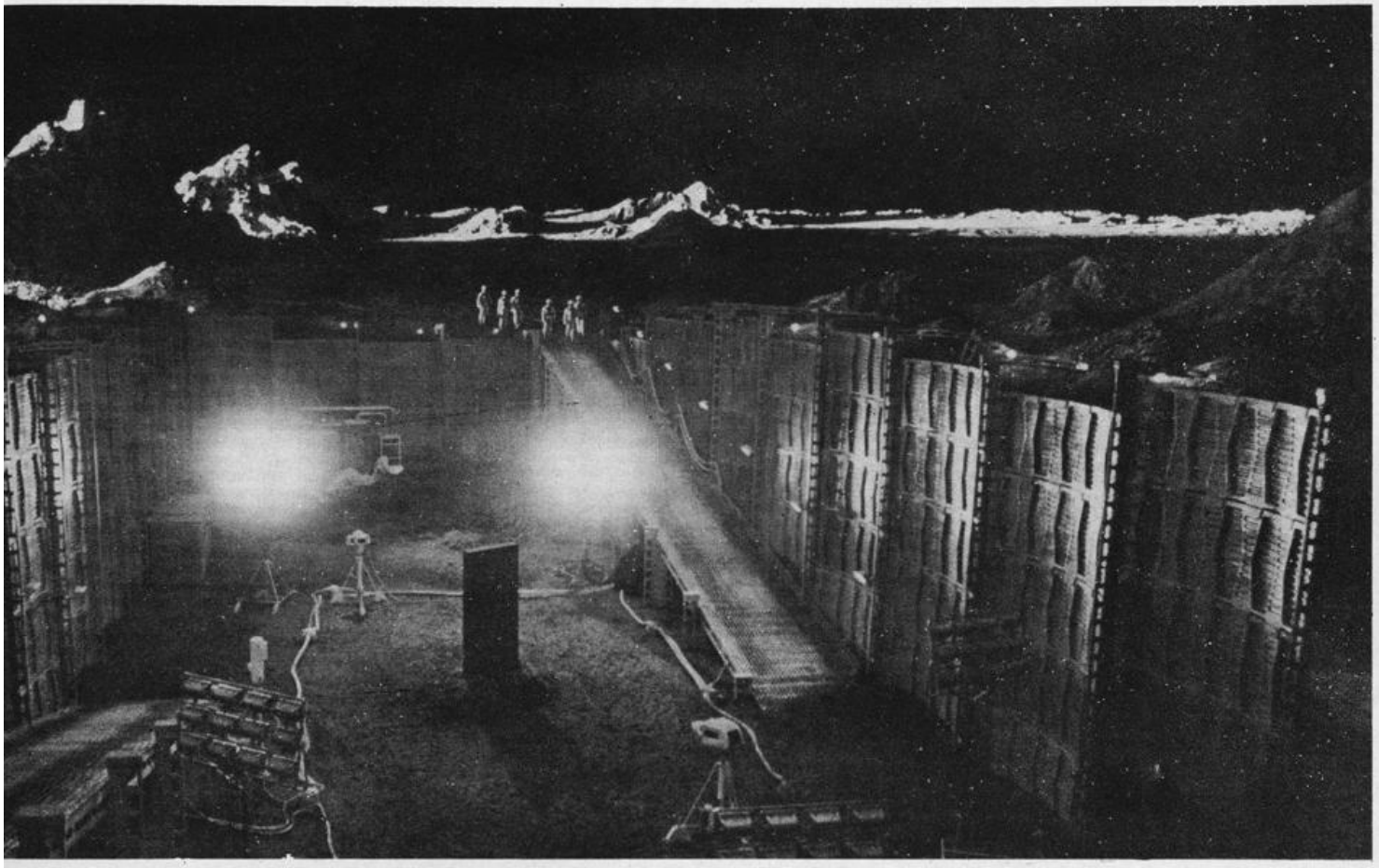
suspensão hibernal. Na homérica odisséia, era Polifemo, o gigante de um só ôlho, quem vedava a entrada da caverna com uma pedra. Agora, Hal impede a passagem de Bowman, mas, se Ulisses soube enganar o cíclope escondendo-se entre as patas dos carneiros, também Bowman usará uma entrada de emergência, suportando por alguns segundos o perigo do vácuo. E, agindo como o herói de Tróia, que perfurou o ôlho de Polifemo, só tem uma alternativa o último astronauta: a lobotomia do cé-

rebro de Hal. Êle desliga uma a uma as células centrais da memória, sem se sensibilizar pelos apelos do vilão eletrônico, que repete sentir mêdo à proporção que progride essa insólita eutanásia. O crítico americano Andrew Sarris ("Village Voice") denunciou na rebelião do computador um procedimento "antiprogressista, anti-humano e anticientífico". Mas o triunfo de Bowman refuta essa tese: a rigor, êle pune ou corrige no computador a própria falibidade humana — portanto cabendo a vitória final à razão.

Júpiter e Além do Infinito: entre os satélites do planêta, ressurge a pedra monolítica. Continua o avanço do Discovery, Bowman à bordo. O trajeto da minúscula nave focalizada em "long-shots" através do corredor negro do cosmo induziu o crítico inglês David Austen a constatar que "em um plano iconográfico, o filme faz proliferar em imagens conotações sexuais e biológicas". A nave seria dêsse modo um gigantesco espermatozóide cortando o espaço a cem mil milhas por hora — e depois que a alucinogênica vertigem de Bowman chega ao fim, a última visão dessa outra dimensão é um delírio de matizes e formas no qual uma bola de fogo que se confunde com a cápsula do astronauta escorre sua inflamada cauda pela abóbada de Júpiter. No útero sideral, o nôvo homem renascerá. Após a estarrecedora travessia, a pupila em negativo dos olhos de Bowman, ocupando tôda a tela, vai readquirindo o espectro normal. "Êle pode ter passado por uma barreira polarizada e atingido um plano de existência paralela à sua, o que só pode acontecer no infinito", observa David Austen. No conto de Clarke, "The Sentinel", o explorador cósmico depara com o monolito em Iapetus, uma das dez luas de Saturno, invade outra dimensão, dominada por uma superinteligência, regride ao estado de embrião, transmuda-se em puro intelecto e é devolvido à Terra, trazendo consigo tôda a sabedoria do universo.

Tão repentinamente como havia começado, a vertigem termina. Ainda de sua cápsula, Bowman se vê em um apartamento decorado à Luís XVI. O "décor" é importante: representa além do passado (a herança cultural do século do iluminismo) que continua fundamentando o comportamento do homem, o seu "habitat" natural, ou terrestre. Bowman experimenta então todos os estágios de sua existência, envelhecendo sucessivamente até que depara, já moribundo, com o imponente monolito negro diante de seu leito. O seu gesto repete o do primitivo macaco: êle ergue o braço para tocar a pedra, que emite sôbre seu corpo agonizante uma ofuscante resplandescência. Êle surge envolvido por uma auréola e é absorvido pelo monolito. O apólogo final — reproduzindo a pré-histórica fábula de abertura — conclui com a alvorada do nôvo homem. Na imensidade brilha uma estrêla-feto, a observar a Terra e o céu, último domínio de sua raça.

2001: A Space Odyssey demonstra, tomando as palavras de Nietzsche, que a essência ou a medida do homem e do universo é a vontade de dominar. "Esta é a minha alvorada: começa o "meu" dia; sobe, pois, sobe, Grande Meio-Dia — falava Zaratustra. E afastou-se da caverna, ardente e vigoroso, como o sol matinal que surge dos sombrios montes".



apenas um set dos estúdios de Shepperton. Ao longe, a paisagem lunar, impressa depois na película.

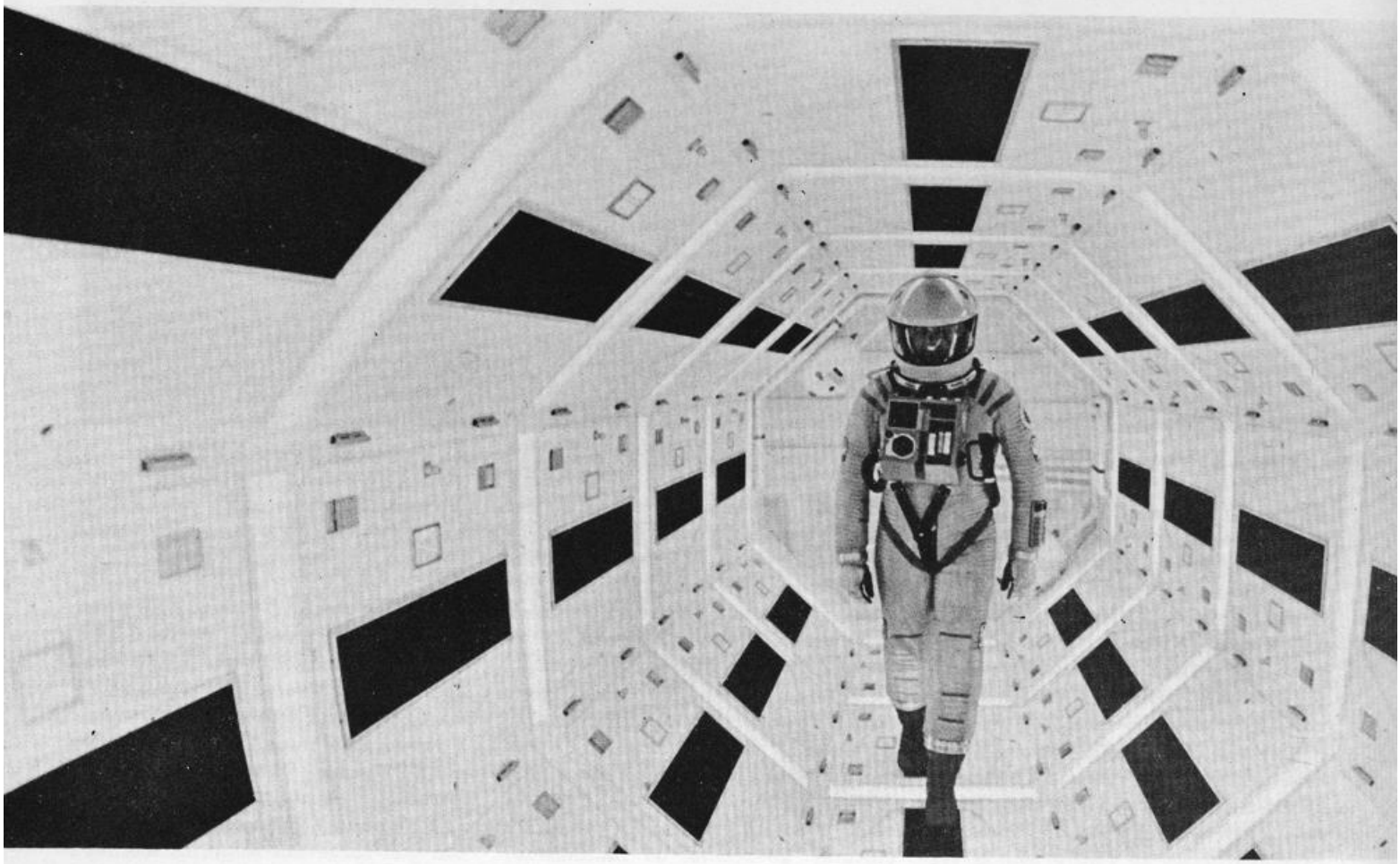
2001

UMA ODISSÉIA ATRÁS DAS CÂMERAS

P. R. Browne

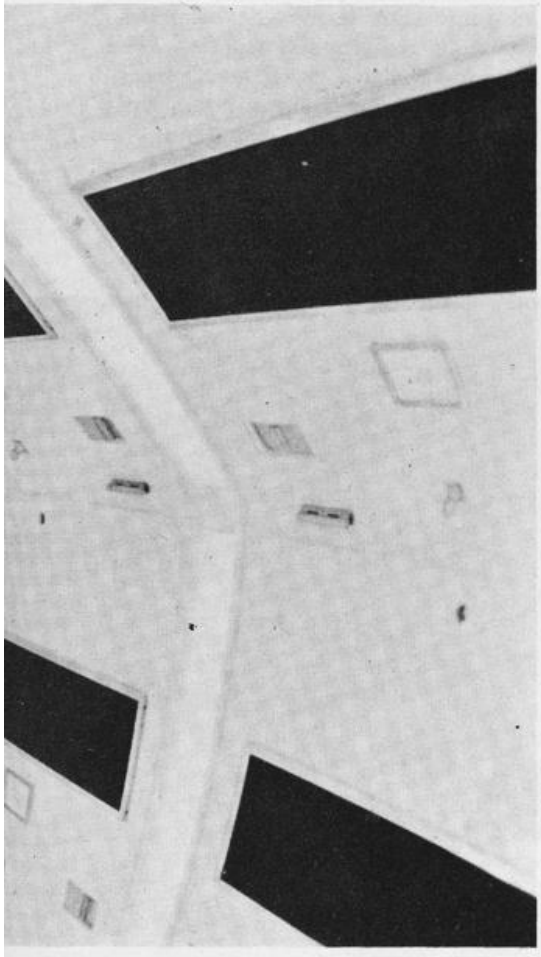
"Se a próxima "space opera" quiser ser melhor do que *2.001*, terá de ser filmada "in location"." Mais do que o rigor e o estonteante realismo científico que essas palavras do co-roteirista Arthur C. Clarke sugerem, a significação de *2.001: Uma Odisséia no Espaço* como espetáculo cinematográfico por excelência se deve a uma das mais arrojadas façanhas técnicas já registradas desde que o homem pela primeira vez pegou uma câmera e descobriu a magia das imagens em movimento. Cercada por um "braintrust" internacional de cientistas e engenheiros aeronáuticos e eletrônicos, não vacilando em romper o orçamento monstro de nove milhões de dólares pôsto à disposição pela Metro (cujo presidente, Robert O'Brien, só a muito custo consentiu em ceder cota extra de três milhões) através de quatro anos ininterruptos de planejamento e realização, a produção de Stanley Kubrick tirou de um crítico inglês a exclamação: "Em têrmos de logística, o resultado, de tal modo impressionante, nos dá a impressão de que, se Kubrick estivesse no comando da NASA, o homem já teria há muito tempo conquistado a Lua."

DURANTE as filmagens nos estúdios de Shepperton e da MGM-Elstree, em Londres, Kubrick insistia sempre com sua equipe de 106 assessôres para que "nada absolutamente nada" fôsse revelado ao público a respeito dos sistemas fotográficos, trucagem e efeitos especiais empregados em sua odisséia. Temia, talvez, quebrar o encanto da obra — mas o segrêdo, que o diretor guardou frente a críticos e jornalistas que o abordaram insistentemente (recusando-se mesmo a fornecer qualquer pista na longa entrevista concedida a "Playboy"), acabou sendo confessado em todos os pormenores ao editor da revista "American Cinematographer", número de junho dêste ano. Herb A. Lightman obteve ainda de Kubrick carta-branca para que um de seus quatro supervisores de efeitos especiais, Douglas Trumbull, de apenas 26 anos, depusesse sôbre as proezas de seu setor, responsável, entre outras invenções, pela psicodélica vertigem para além do infinito. Mas, liminarmente, Kubrick fêz questão de ressaltar a contribuição de sua equipe, que incluiu dois cientistas da NASA, Frederick I. Ordway III e Harry K. Lange (da equipe de Werner von Braun), o arqueólogo



George C. Marshall, o especialista em trajes espaciais Hardy Amies e uma cadeia formada pela Vickers-Armstrong Engineering Group (que vendeu por 750 mil dólares um modêlo de centrífuga de 42 toneladas), General Electric, IBM, Dupont, Bausch-Lomb, Eastman Kodak, RCA, Schumberger e o Observatório Real de Greenwich.

A odisséia do futuro do homem começa há quatro milhões de anos. A seqüência, de 15 minutos, "A Aurora do Homem", exigiu de Kubrick uma verdadeira revolução técnica. Êle aperfeiçoou um nôvo processo de "front projection" para a costumeira "transparência" (tela onde se projetam cenas de fundo e que, colocada no estúdio atrás dos atôres, cria a impressão de que êstes participam do conjunto). Três câmeras se encarregaram de captar imagens fixas da "paisagem pré-histórica" em uma região remota do Sudoeste da África, que o diretor descobriu em uma de suas peregrinações à cata de exteriores. "A geologia nessa área era completamente diferente de tudo o que eu já havia visto", disse Kubrick. "Os rochedos não lembraram os rochedos bíblicos nem rochedos do "western". Eram únicos". Sua primeira idéia foi levar a equipe e seus "atôres" (extras de baixa estatura caracterizados como macacos, usando máscaras especiais) até a região, mas as despesas previstas fizeram-no mudar de idéia. A "back projection" convencional não lhe servia, por acarretar zonas azuladas nas silhuetas ao vivo diante da câmera, e muito menos uma tela pintada no fundo do "plaset", a qual, para cobrir tôda a extensão das tomadas em Panavision 70 mm, precisaria ter 14 metros de altura por 40 de largura. Decidiu então Kubrick empregar em larga escala a "front projection", até ali sòmente explorada amiúde em fotografias fixas e na televisão. Segundo o realizador, "as tomadas africanas caíam como uma luva para o "front projection", porque tôdas mostravam cenas desertas onde nada se movia. Recomendei ainda aos operadores filmarem no local ùnicamente cinco minutos por dia, justamente o período em que a luz era a ideal".



Para simular o sol da alvorada e um céu brilhante, foram precisos poderosos projetores de luz em foco sôbre a tela transparente. "Isso nos facilitou as cenas em que os macacos estão muito próximos das rochas e são mesmo rodeados por elas. Movendo cada projetor luminoso criamos zonas de sombra e certos contornos visuais para cada ângulo da objetiva, conjugando com perfeição os macacos ao "decór"." Na seqüência noturna, quando surge o leopardo, a imagem captou um efeito que os técnicos e mesmo Kubrick não esperavam: os olhos da fera emitindo um fluorescente raio alaranjado. "Foi por acaso", reconhece o cineasta. "Só posso admitir que os olhos dos felinos contenham alguma substância refletiva similar ao material usado em nosso tela." Maior problema para Kubrick foi pesquisar e construir com o supervisor de efeitos especiais da MGM, Tom Howard, um aparelho capaz de projetar imagens de 30 metros de altura por 40 de largura. Para alimentá-lo, improvisou-se um arco voltáico tão intenso que o projetor só podia girar no máximo por cinco minutos, sob ameaça de queimar a transparência. No seu comando, o operador teve de usar máscara para que sua respiração não embaçasse a lente. Êste projetor funcionou ao lado da câmera, perfeitamente alinhado com esta, de modo a evitar que se perdessem os reflexos luminosos da tela utilizada, cujos filamentos ultra-sensíveis só emitiam o brilho diretamente sôbre o foco de projeção.

À primeira vista, a "front projection" poderia criar dificuldades. Como a imagem da transparência era projetada sôbre a tela, e como as figuras de primeiro plano, situadas entre a tela e o projetor eram atingidas por essa imagem, seria aparentemente lógico que esta fizesse refletir sua luz também sôbre aquelas figuras. Mas o segrêdo consistiu na intensa claridade refletida pela fibra especial da tela, até 100 vêzes mais forte do que a luz incidente ou do que o reflexo desta nas figuras de primeiro plano. Naturalmente, a iluminação fornecida por focos atrás da tela era estudada de forma a impedir que os reflexos vindos da tela ofuscassem as figuras de primeiro plano. Por outro lado, as sombras que essas figuram deixavam na tela não eram visíveis justamente porque o ângulo da câmera estava na mesma perspectiva do projetor.

O sistema de "front projection" continuou funcionando em outras passagens, como a do pouso da astronave na base lunar, com os cosmonautas vendo a cena em primeiro plano, no alto dos rochedos. Ao fundo era projetada uma miniatura da base. Tal foi o rendimento dêsse processo que a MGM o aperfeiçoou para as filmagens de *Where Eagle Dare*.

Para as cenas de espaço, modelos desenhados por azes da astronáutica, reproduzindo inclusive naves até então guardadas em segrêdo pela NASA, e "gadgets" espaciais inspirados em modelos expostos em uma exibição internacional em Berlim foram realizados em escala menor, mas mantendo a exatidão de todos os detalhes. Sòmente a nave Discovery e a cápsula individual foram construídas na mesma proporção, desde que tinham de operar lado a lado. Já a diferença de dimensões entre a estação espacial e a nave Orion, que se aproxima para o desembarque na primeira seqüência cósmica, originou problemas, resolvidos afinal com "long-shots" de outro modêlo menor da estação. Esta tinha três metros de diâmetro, Orion um metro de comprimento, o Discovery 19 metros de largura com o globo da sala de comando medindo três metros de diâmetro. As naves, fotografadas a curta distância, recebiam iluminação

2001 correspondente à incidência dos raios solares no vácuo, a objetiva funcionando com diafragma quase fechado.

As tomadas interiores mostravam, através das janelas, cenas do cosmos, Lua, Terra e estrêlas em uma tela transparente montada por trás do cenário absolutamente sincronizadas com os movimentos da nave. As estrêlas do painel de fundo continham, cada uma, um foco luminoso próprio, e o painel corria sôbre trilhos, dando a impresão de movimento. Todavia para deixar essa impressão, os veículos e os astronautas no vazio sideral eram fotografados fotograma por fotograma. Como cada parcela do conjunto possuía luminosidade e matizes próprios, a revelação dos negativos necessitava diferentes emulsões para harmonizar o quadro. Diz Kubrick: "Filmamos cada uma dessas cenas utilizando exposições rápidas de quatro segundos, nos quais nada se movia. Para as tomadas de portas se abrindo e fechando, estas apenas se moviam quatro polegadas em cada uma das exposições. Assim gastávamos cinco horas rodando um trecho de quatro segundos".

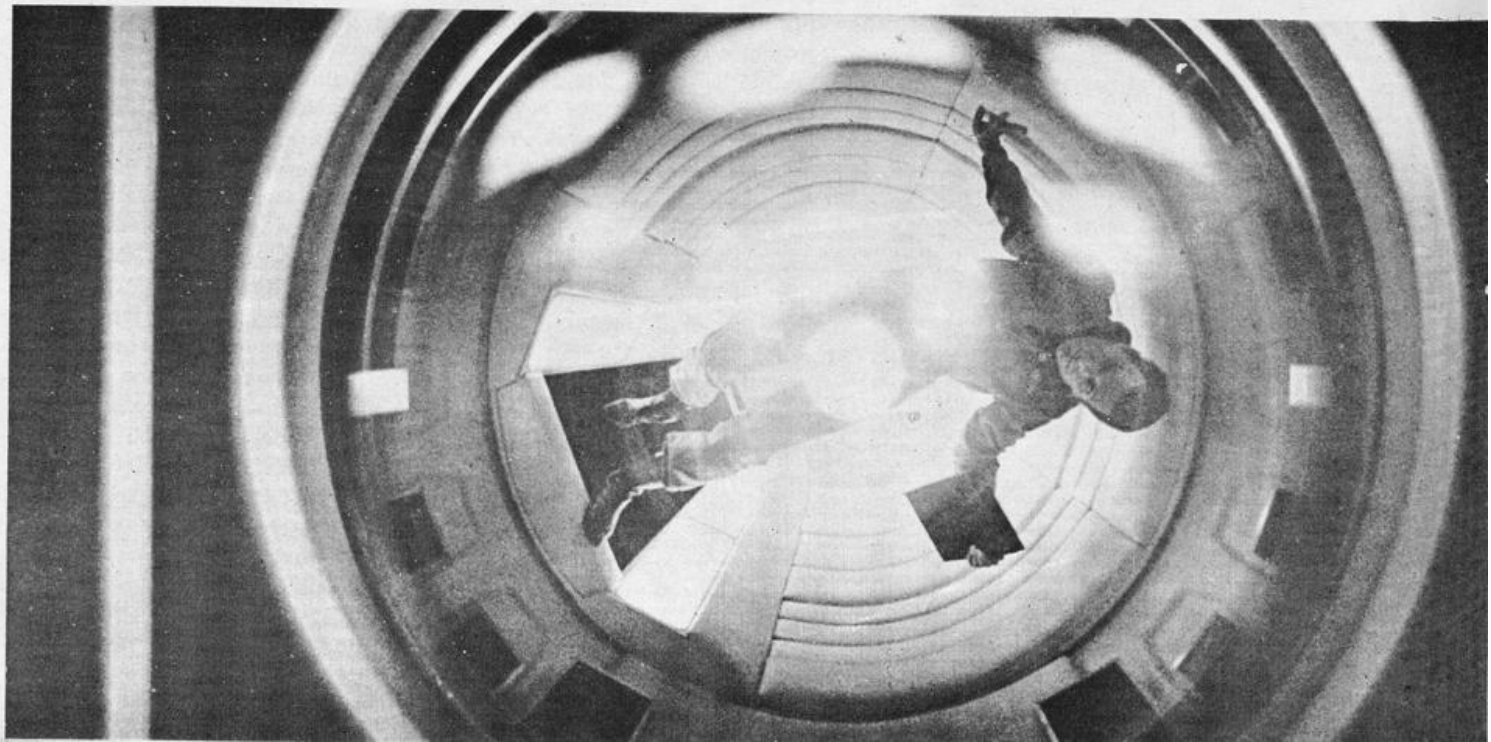
A primeira cena à bordo do Orion mostra uma caneta flutuando em primeiro plano. Finíssimos filamentos de "nylon" transparente a suspendiam. Ao aproximar-se a aeromoça para apanhar a caneta, esta foi levemente colada a um vidro circular de três metros de diâmetro, e era o cenário ao fundo que flutuava. À aeromoça cabia apenas pegar a caneta, descolando-a do vidro. Nas cenas vistas na pequena tela de TV, Kubrick queria tomadas de carros do futuro e primeiros planos de uma cena de amor. Uma equipe foi a Detroit filmar um automóvel experimental da Ford e o próprio Kubrick dirigiu a cena de amor, filmada em Eastmancolor em simples 35 mm e depois projetada no vídeo. Na cabine de comando, diversos sinais luminosos dos computadores surgem no painel, e foram precisos o mesmo número de filmes em 35 mm, realizados segundo as técnicas usuais de animação, para a produção dêsse efeito.

O interior da estação espacial era um gigantesco cenário curvo de cem metros de extensão. No "take" de dois homens se aproximando do fundo o seu andar é forçado, devido à forte curvatura da extremidade do cenário. A visão da terra, quando o astronauta fala ao videofone, consistia em um fundo projetado de transparência em rotação constante. Dentro da nave Aries, a aeromoça, levando o jantar dos comandantes, parece dar uma volta completa pelas paredes e sair por uma porta colocada no teto. Êsse efeito foi obtido com um cenário giratório. Enquanto a aeromoça simplesmente caminhava sempre no piso, o cenário e a câmera iam girando 180 gráus proporcionando à perspectiva fixa da objetiva uma falsa deslocação da aeromoça.

A grande imagem da Lua foi reproduzida de negativos tirados pelo Observatório Lick. A intrincada descida da nave Aires na estação subterrânea lunar reunia na miniatura inúmeras telas de projeção enquadrando os cientistas em suas salas de operação. Já a visita à cratera Clavius, onde se acha o monolito, ocupou apenas um "set" dos estúdios de Shepperton, com o fundo da superfície lunar montado separadamente no negativo, depois de um ano de testes nesse sentido. Segundo Douglas Trumbull, "o terreno lunar requereu uma perspectiva especial de modo a estabelecer a necessária distância dos personagens e veículos em primeiro plano."

À respeito da centrífuga girando a três milhas horárias para "colar" os astronautas no piso, numa gravidade simulada, Kubrick diz que ela media 13 metros de diâmetro e estava adaptada no estúdio para girar 360 graus com a maior firmeza e lentidão. No seu interior, tôdas as luzes e refletores, assim como as "projeções de fundo" dos pequenos vídeos e computadores, tinham de estar firmemente fixadas à estrutura da centrífuga. "Havia bàsicamente dois tipos de tomadas dentro da centrífuga", explica Kubrick. "No primeiro, a câmera foi montada e estacionada no cenário de tal maneira que, à medida que êste ia girando, a câmera caminhava junto. Em têrmos de orientação visual, a câmera não "sentia" estar girando. Na tela, a câmera pareceria estar fixa, enquanto o ator caminhava pela centrífuga, em tôrno e no tôpo, do outro lado. No segundo tipo, a câmera, montada em um carrinho, corria junto com o ator treinando

O ôlho de Hal observa o pilôto atravessando o eixo da centrífuga. A rotação da câmera proporciona a sensação de falta de gravidade.

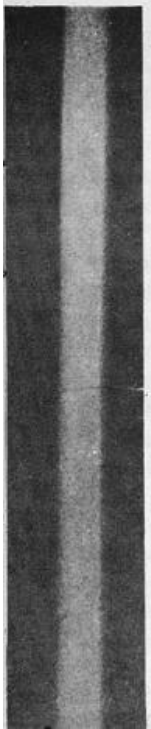


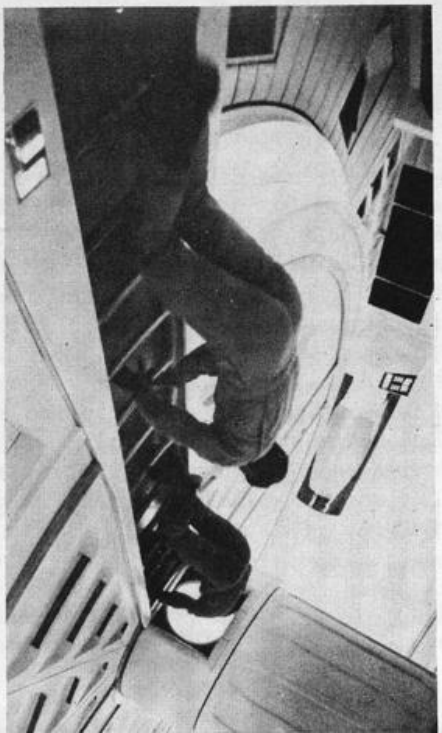
boxe, enquanto o cenário ia girando". Com essa técnica, os espectadores supõem que os atôres caminham na vertical pelas paredes da centrífuga. Numa das tomadas mais difíceis, Gary Lockwood ficou amarrado numa cadeira diante do vídeo, almoçando, enquanto Keir Dullea descia uma escada do outro lado, em um ângulo de 180 graus oposto a Gary. Assim que Dullea começa a andar em direção a Gary, a centrífuga inicia seu giro lentamente até que os dois se encontram no solo. A câmera, que estava na base da centrífuga, simultâneamente passou ao tôpo. Para outras tomadas em que a câmera continuava prêsa à estrutura, ela tinha de ser manejada por um operador também prêso por um cinto numa espécie de cadeira de rodas. Kubrick dirigia a seqüência do exterior da centrífuga, através de circuito fechado de televisão. O corredor cilíndrico no eixo da centrífuga, e que serviria de passagem para o resto da espaçonave, foi construído em duas seções rotativas separadas, com a câmera fixada no fundo do corredor. Assim que Keir e Gary avançam, a câmera começava a girar e o efeito resultante indicava que os atôres infringiam completamente a lei da gravidade, embora êles estivessem sempre verticalmente em relação ao solo.

Os astronautas flutuando no espaço sideral (e especialmente Gary Lockwood sendo projetado no infinito pelo computador) dependeram da habilidade de Kubrick. Os atôres, pendurados por fios sob uma abóbada celeste, eram focalizados de baixo para cima. Assim, os fios eram encobertos da câmera pelo próprio corpo dos personagens. "Na seqüência em que Lockwood é agarrado no cosmos pelos braços mecânicos da cápsula de Keir Dullea, quem se movia não era a cápsula, mas sim o ator, que partia em direção à cápsula, sempre segurado por fios, acompanhado de perto pela objetiva", explica Kubrick. Depois, quando Keir provoca uma explosão na cápsula e é lançado dentro da entrada de emergência da nave, a solução encontrada para que o ator parecesse flutuar no vácuo foi esta: o compartimento, embora viesse a aparecer horizontalmente na tela, ficou colocado na vertical, a câmera por baixo e Keir caiu lentamente sôbre ela, sustentado por cordas elásticas ocultas atrás de seu corpo. O truque repetiu-se em seguida com a inversão do cenário e Keir voltando sôbre a câmera, no sentido da porta de emergência. Dentro do cérebro do computador, com Keir desligando as células da memória, também a câmera operava de baixo para cima, com o cenário e o ator pendurado mudando de posição a cada ângulo.

Sôbre os efeitos psicodélicos da penúltima seqüência, Stanley Kubrick negou-se a dar informações, mas Douglas Trumbull forneceu alguns informes ligeiros: "Para êsse infinito corredor de luzes, formas, a alta velocidade, desenhei uma máquina especial. Usando uma técnica semelhante à da fotografia científica, pudemos produzir dois planos de exposição ao infinito semelhantes, mantendo profundidade de foco de uma distância de cinco metros a uma polegada e meia da objetiva, com uma abertura de F/1.8 exposições de aproximadamente um minuto para cada desenho e uma câmera Mitchell de 65 mm. Depois, segue-se uma série de imagens de explosões de estrêlas, vastas galáxias, e imensas nuvens de poeira e gás interestelar. Êstes efeitos envolveram a combinação de certas substâncias químicas dentro do campo de visão da objetiva não maior do que um maço de cigarros. A série de tomadas finais foi obtida com tomadas aéreas incomuns, e depois processadas com filtragens coloridas".

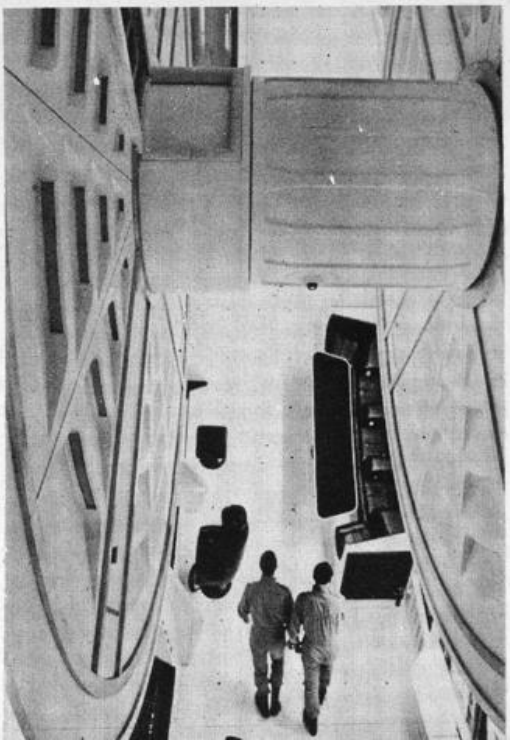
No fim da odisséia, Stanley Kubrick confessou ao editor de American Cinematographer: "Foram necessários 205 efeitos cênicos, muitos dêles precisando de outros dez truques complementares. Era tão problemático coordenar os vários departamentos que nomeei três técnicos para operarem o levantamento permanente dos setores de filmagem, revelação e efeitos especiais à proporção que se realizavam". O trabalho fotográfico de Geoffrey Unsworth, reproduzindo ríspida e gèlidamente a vida mineral, contribuiu em 50 por cento para a obtenção de todos êsses efeitos, reconhece Kubrick. "Empregamos na quase totalidade películas em prêto-e-branco e de três côres separadamente. Não havia nenhum interpositivo colorido para combinar as tomadas, e a isso se deve, creio, a falta de granulação e a grande nitidez fotográfica. Mais da metade das tomadas do filme são truques, mas não creio que nenhum espectador perceba isso".





Devido ao ponto de vista da câmera, os atôres dão a impressão de subirem a escada de cabeça para baixo.

A grande centrífuga construída pela Vickers-Armstrong. A câmera rodava fixa à estrutura enquanto os atôres permaneciam na base, criando uma ilusão ótica perfeita.



AS SETE FACES DE JECE VALADÃO

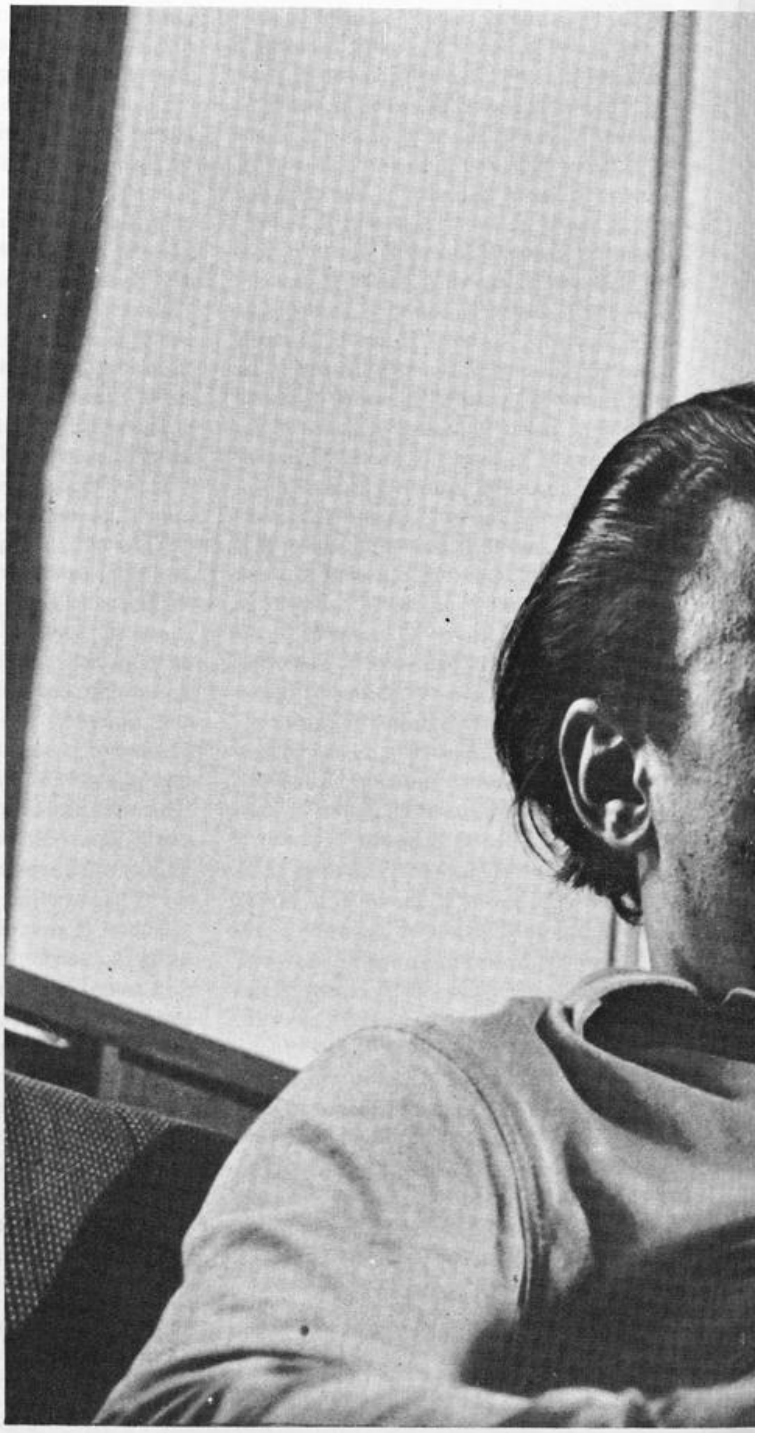
Michel do Espírito Santo

TODO um andar (o último) de um edifício na Avenida Princesa Isabel n.º 150, em Copacabana: escritório, salas de montagem, de gravação sonora, de revelação de 'stills" fotográficos, enfim, setores de publicidade e de contabilidade, tudo bem organizado como manda o figurino de uma emprêsa industrial. Assim está montada a Magnus Filmes de Jece Valadão.

Fêz fama como homem mau, mas é um rapaz simpático, atencioso, bom interlocutor. Tem uma opinião precisa das coisas e (principalmente) do que quer e do que faz na vida. Ator, diretor, produtor. Foi ator de teatro, mas desde o seu sucesso ou sua aceitação pelos fãs de cinema, só de cinema. Duas dúzias de filmes como ator, seis como diretor, treze como produtor. Em volta dêle uma equipe. Um grupo de rapazes e de môças que o escuta, que o respeita, que o admira. E que colabora com êle. Confiantemente. Sem exageros de qualquer ordem. Com precisão. Um homem de emprêsa, com 38 anos de idade — parecendo ter menos.

Até o terceiro trimestre de 1968 êste jovem e esta emprêsa produziram 3 filmes. Um número formidável para os têrmos cinematográficos brasileiros. Dois dêles já lançados, outro em final de realização. Um quarto em côres e um quinto em prêto e branco, estão sendo preparados para o final do ano. Assim trabalha Jece Valadão.

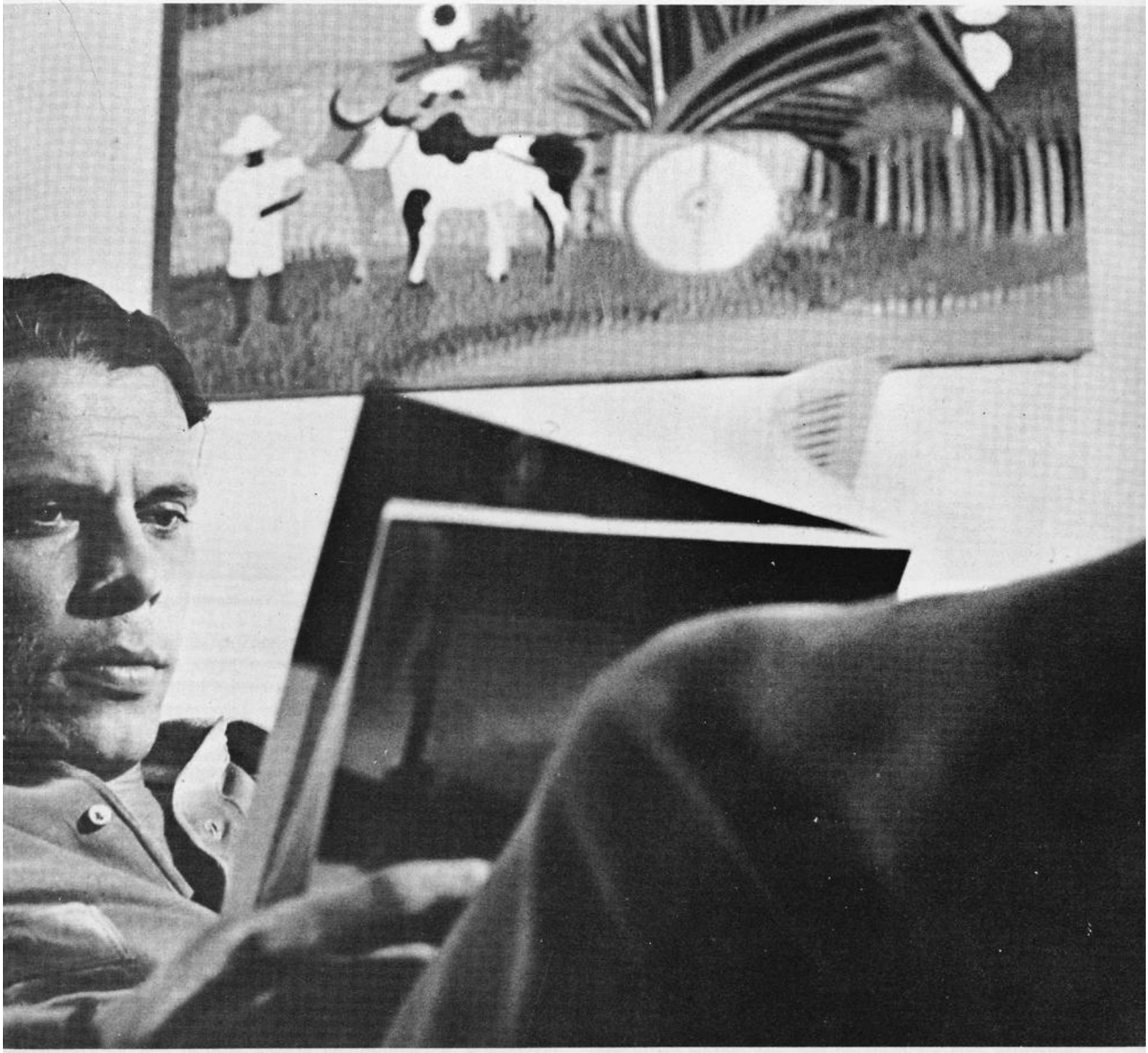
Diz-se autofinanciável. Não gostava da Resolução n.º 1 que regulava o dinheiro da remessa de lucros das distribuidoras estrangeiras. Gosta da 22. É capaz de experimentar uma produção associada regulada por esta Resolução do INC.



Nas paredes dos diversos departamentos da Magnus Filmes, cartazes em alemão, em inglês, em francês, de filmes de Jece Valadão lançados no estrangeiro. Talvez seja o cineasta brasileiro que tenha mais filmes lançados no exterior. Diz que já ganhou, e ganha, bastante razoàvelmente, com seus filmes no exterior. Considera o mercado externo muito importante para a concretização de nossa indústria. Acha formidável o plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro, que está sendo executado pelo INC. Gostou muito do catálogo "Brasil Cinema 1968", referente ao 1.º semestre de 1968, onde tem um filme seu. Espera que no catálogo referente ao 2.º semestre contribua com 4 filmes.

A PALAVRA DE JECE

Jece Valadão abriu caminho no cinema nacional com as próprias mãos. É do tipo determinado, sabe o que



quer e como quer. Cabe perfeitamente dentro da classificação de "self made man". Extremamente afável, com um "à vontade" que o caracteriza, como se em qualquer situação estivesse em casa. Jece Valadão, dispõe hoje de imensa popularidade e seus filmes crescem de bilheteria dia a dia. Numa variante de homem mau, é, como personalidade cinematográfica, o "cafajeste" mais simpático do mundo.

Sua ascensão se fêz progressivamente de ator a produtor, com escalas pelas mais diversas posições na área cinematográfica, tais como argumentista, roteirista, diretor, sendo hoje um homem cem por cento realizado em suas ambições profissionais.

Descoberto por si mesmo, vocação e instinto, Jece Valadão inaugurou sua carreira no cinema fazendo "pontas" nos filmes da Atlântida. Em um filme de José Carlos Burle, *Também Somos Irmãos,* estreou em 1949. Estava longe do tipo que o iria firmar. Trabalhou ainda em filmes de Carlos Manga, Paulo Vanderley, Jorge Ilile (*Amei um Bicheiro* e *Mulheres & Milhões*), Nélson Pereira dos Santos (*Rio, 40 Graus* e *Rio Zona Norte*), daí por diante definindo sua posição de "vilão cínico e irresistível", de "bandido" de coração de ouro, capaz de bater numa mulher e arriscar a vida para salvar uma criança. Nesta altura, começa também a produzir: *Os Cafajestes,* de Ruy Guerra, onde definiu e fixou o tipo que iria caracterizá-lo na telas — um cafajeste nos mais diversos planos sociais, do marginal ao endinheirado.

Desde então vai experimentando novas posições, acrescendo em *Bonitinha, mas Ordinária,* a de roteirista, para em *Procura-se uma Rosa,* onde não foi ator, ser além de roteirista, também diretor, produtor, alternando tôdas estas funções, fundando sua própria companhia produtora.

Valadão/ator em "Rio, 40 Gráus", de Nélson Pereira dos Santos.

Valadão/diretor e ator (com Adriana

Hoje faz o filme que quer e com quem quer, tendo como constante o lançamento de novos galãs e novas estrêlas em seus filmes, que sempre estão transitados por gente nova, o que reflete seu preceito de oferecer oportunidades para os estreantes.

Jece Valadão que já participou de cêrca de trinta filmes, hoje com sua produtora independente, pode se dar ao luxo de produzir, dirigir, escrever o argumento ou fazer o "script" sem participar como ator como nas suas novas produções. Em *Os Viciados,* uma história em três episódios, aparece apenas em um; *A Noite do Meu Bem,* entra como argumentista, roteirista e diretor; e em *Eu sou um Matador Profissional* volta como ator em história de parceria com Braz Chediak que também vai dirigir.

Jece Valadão tem vendido com regularidade suas produções para outros países, concorrendo permanentemente em outros mercados com o melhor dos resultados. Na qualidade de produtor independente formou sua equipe técnica, com ela operando sem solução de continuidade, saindo de um filme para outro.

No escritório de sua produtora, entre cartazes em alemão, inglês, e outras línguas, Valadão nos diz: "Resolvi produzir meus próprios filmes desde que descobri que não poderia fazer o que queria na tela, nem ter o padrão de vida que gosto de ter, apenas como ator. Deu certo. Descobri em mim o senso comercial. Gostei e mesmo depois que deixar de ser ator (o que poderá acontecer a qualquer momento) continuarei produzindo. Por índole sou muito mais homem de indústria do que ator".

"Eu continuo como ator porque sou um "capital" da minha indústria. Defendo hoje a bilheteria. Tenho um público. Mas na verdade quando dirijo vou sempre deixando as minhas cenas para filmar no final. Hoje em dia, ir para à frente das câmeras (o que para mim já constituiu um grande prazer e uma alegria indivizível) é um sacrifício. Porque, hão de convir, tôdas as minhas vaidades de ator já foram satisfeitas. A maior prova disso é que lanço gente nova, um galã ou uma estrêla, na esperança de fazer novos "cartazes" para a minha produtora e me libertar o mais possível dêste terrível ofício, que é ser ator de cinema".

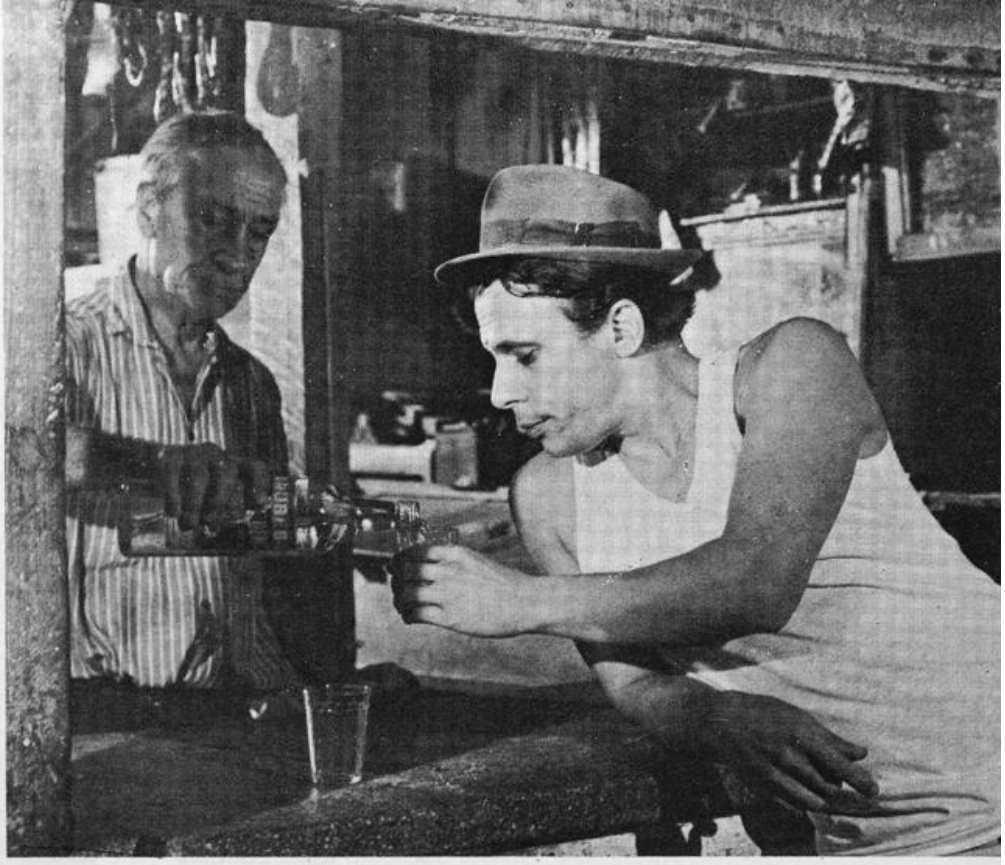
Respondendo à nossa curiosidade sôbre o que o levou à direção de seus próprios filmes, diz Jece Valadão, positivo: "A direção é uma conseqüência lógica e natural nas pessoas que têm alguma coisa a dizer. Depois que me satisfiz como ator, passei por direito a dirigir como numa busca de expressão. A minha primeira direção foi em *Procura-se uma Rosa* em que não tomava parte como ator. Eram protagonistas Leonardo Vilar, Teresa Rachel e Gracinda Freire, e foi também o meu segundo roteiro sôbre uma peça de Pedro Bloch".

"Quando afirmo ter algo a dizer, esclareço, para evitar malentendidos, do que se trata: como minhas fitas são geralmente combatidas por um pequeno grupo de críticos, poderiam achar que elas não dizem nada. Do que eu discordo inteiramente, tomando como beneplácito a preferência do público, do grande público que está ao meu lado. Todos os meus filmes, sem exceção, foram sucesso de bilheteria. E se foram sucesso é porque tinham alguma coisa que tocou ao público. Conseqüentemente eu tinha alguma coisa a dizer".

"Se o público tem prestigiado os meus filmes eu tenho certeza absoluta que tenho colaborado para a indústria cinematográfica brasileira, cujo maior problema é a conquista do seu próprio público. Não se pode fazer uma indústria sem a conquista de um público, e não se pode conquistar outro mercado — o estrangeiro — sem conquistar primeiro o seu próprio mercado. Eu, como outros poucos produtores, estou trabalhando nesta e para esta conquista".

"A validez dêste princípio é vital para nossa sobrevivência — conquista e definição do público nacional. O interessante dêste ponto de vista, é que alguns produtores dizem fazer filmes não para o Brasil, mas para o Exterior — o que não entendo, pois o público é igual em

Prieto — "As Sete Faces de um Cafajeste".



Valadão/ator em "Os Viciados", de Braz Chediak.

tôda a parte do mundo. Êstes produtores têm a maior dificuldade em vender seus filmes no mercado estrangeiro. Esta dificuldade eu não encontro. Tôdas as minhas fitas são exportadas, vendidas".

"Uma curiosidade: eu sou o único produtor brasileiro que conseguiu exibir uma fita em Nova York, em plena Broadway, que é a região mais fechada da cinematografia mundial. É o lugar mais difícil de entrar. Quando digo que o público é igual em tôda a parte do mundo, é porque tive oportunidade de comprovar isso. O público 'reagia' na Broadway com *Bonitinha, mas Ordinária,* nos mesmos momentos em que 'reagiram' os espectadores no Rio ou em Fortaleza".

"Eu consigo produzir sem nenhum problema de continuidade. Tenho uma equipe. Nós nos compreendemos perfeitamente e trabalhamos para um só objetivo. Êsse clã, o primeiro do cinema brasileiro, aceita desde a briga por uma causa, até fazer filmes e é formada por seis homens: Gilberto Lima e Souza e Fernando Lopes, que fazem produção; Antonio Smith, fotografia; Sindoval Aguiar, Braz Chediak e eu, na parte de direção. A equipe básica, todos amigos, cada qual respeitando a função do outro. É uma equipe coesa, de pés firmes na realidade, e os demais contratados entram no espírito da equipe já formada. Só trabalho em bases industriais".

Referindo-se ao Instituto Nacional do Cinema, é categórico ao afirmar ser "um órgão pelo qual sempre lutei, desde muitos anos". Considera que o INC irá possibilitar a criação de uma infraestrutura para o cinema brasileiro, "sem a qual é impossível a sobrevivência de uma indústria cinematográfica em nosso país. "Eu disse que só iria ao Instituto no dia em que estivessem sendo cumpridas as suas finalidades iniciais. E vou lá, desde a criação do prêmio adicional de 10% sôbre a renda de cada filme brasileiro — e não existe prêmio mais democrático do que êste, que é dado pelo público. Estou lá para aplaudir a implantação do ingresso único, uma fórmula de evitar a evasão de rendas. E estou pleiteando um financiamento para aquisição de equipamento cinematográfico. Tudo isto e mais os projetos em pauta, são para mim, para os meus negócios, para o cinema brasileiro, coisa muito importante".

DADOS ESSENCIAIS DE JECE VALADÃO

Nasceu em Cachoeiro do Itapemirim, Espírito Santo, 1930. Casado com Dulce Rodrigues, que já atuou no teatro, irmã de Nélson Rodrigues. Tem dois filhos.

Ator em duas dezenas de filmes. Produtor de 13 filmes. Diretor de seis. Também argumentista e roteirista de alguns filmes, ator e autor de peças teatrais.

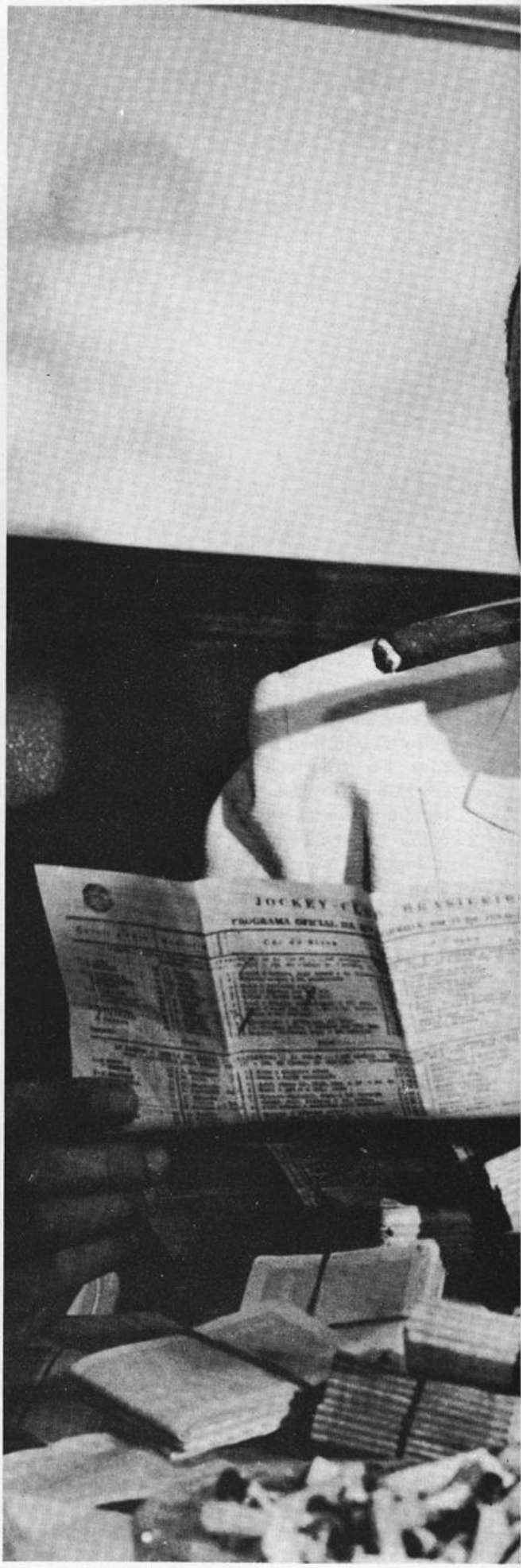
Sua filmografia inclui vários dos momentos mais significativos do cinema brasileiro dos últimos tempos: filmes de Jorge Ileli, Nélson Pereira dos Santos, Ruy Guerra. Produtor e principal intérprete de *Os Cafajestes,* de Guerra, peça importantíssima na renovação de valores do cinema brasileiro e um dos filmes sérios que conseguiram conquistar grande público. Acaba de participar, como ator, do filme que assinala o retôrno de Anselmo Duarte à direção, *Quelé do Pajeú,* de uma história de Lima Barreto.

Jece Valadão já fazia cinema quando estreou no teatro, em 1957, na peça "A Mulher Sem Pecado", de Nélson Rodrigues. Desde então, atuou nas seguintes peças: "O Fazedor de Chuvas", de Richard Nash; "Viúva, Porém Honesta", "Perdoa-me Por me Traíres", e "Os Sete Gatinhos", de Nélson Rodrigues; "Procura-se Uma Rosa", de Pedro Bloch, Vinícius de Moraes e Gláucio Gil (na qual trabalhou nos três episódios); "Pedro Mico", de Antônio Callado; "Os Inimigos não Mandam Flôres", de Pedro Bloch; "O Camisa Preta" e "A Lógica de Mr. Eco", de Jece Valadão; "Playboy" e "Timbira", de Luiz Iglesias; "A Invasão", de Dias Gomes. Sua última interpretação no teatro: a peça "Soraya Pôsto 2", de Pedro Bloch.

Filmografia de Jece Valadão

1949 — *Também Somos Irmãos,* de José Carlos Burle (sòmente ator)
1952 — *Três Vagabundos,* de José Carlos Burle (ator)
1952 — *Barnabé, tu és Meu,* de José Carlos Burle (ator)
1953 — *Amei um Bicheiro,* de Jorge Ileli e Paulo Vanderley (ator)
1955 — *Rio, 40 Gráus,* de Nélson Pereira dos Santos (ator)
1957 — *Garôtas e Samba,* de Carlos Manga (ator)
1957 — *Rio, Zona Norte,* de Nélson Pereira dos Santos (ator)
1958 — *A Mulher de Fogo/Lina, la Mujer del Fuego,* de Tito Davison, co-produção com o México (ator)
1960 — *Tudo Legal,* de Victor Lima (ator)
1961 — *Mulheres & Milhões,* de Jorge Ileli (ator)
1961 — *Favela/Favela,* de Armando Bo, co-produção com a Argentina (ator)
1962 — *Pedro e Paulo/Pedro y Pablo,* de Angel Acciaresi, co-produção com a Argentina (ator)
1962 — *Os Cafajestes,* de Ruy Guerra (ator e também produtor)
1962 — *Bôca de Ouro,* de Nélson Pereira dos Santos (ator)
1963 — *Bonitinha, mas Ordinária,* de J. P. de Carvalho (ator e, embora não assinasse, foi um dos diretores)
1964 — *Asfalto Selvagem,* de J. B. Tanko (ator)
1964 — *Procura-se uma Rosa* (sòmente como *diretor,* produtor e roteirista)
1965 — *História de um Crápula* (ator, também *diretor,* produtor e co-roteirista, com Victor Lima)
1966 — *Paraíba — Vida e Morte de um Bandido,* de Victor Lima (ator)
1966 — *Essa Gatinha é Minha* (apenas como *diretor,* produtor, roteirista e autor do argumento)
1967 — *Mineirinho, Vivo ou Morto,* de Aurélio Teixeira (ator, também co-produtor com Herbert Richers)
1967 — *Jerry — A Grande Parada,* de Carlos Alberto de Souza Barros (sòmente co-produtor, com Herbert Richers)
1967 — *A Lei do Cão* (ator, também *diretor,* roteirista, autor do argumento e co-produtor com Herbert Richers)
1968 — *As Sete Faces de um Cafajeste* (ator, também *diretor,* produtor e co-roteirista com Braz Chediak)
1968 — *Os Viciados,* de Braz Chediak (ator, produtor)
1968 — *A Noite do Meu Bem* (sòmente *diretor* e produtor)
1968 — *Eu Sou um Matador Profissional* *, de Braz Chediak (ator e produtor)
1968 — *Os Raptores* *, de Aurélio Teixeira (produtor).

* Em fase de produção.



Valadão/ator em "Bôca de ouro", de Nélson Pereira dos Santos.

A HORA DO INGRESSO PADRONIZADO

Remi Gorga

"O Ingresso Padronizado vai ajudar o cinema nacional e vai dar muitos prêmios a você" — diz o lançamento publicitário do sistema que o Instituto Nacional do Cinema lançou mês passado, no Rio. Por trás da frase — "slogan" há um complexo sistema de contrôle das receitas de bilheteria e do reembôlso do produtor brasileiro, complementado pela adoção do Borderô Padronizado.

AJUDAR o cinema nacional, sem dúvida, mas não através de uma política de favores ou financiamentos isolados. O INC planeja, com o sistema que implantou, estimular o processo de desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional e dar os instrumentos para que os filmes brasileiros possam alcançar o mercado externo. Para êsses fins, porém, é indispensável o conhecimento da área em que deve atuar. Em verdade, não se sabe sequer, até hoje, o número exato de salas exibidoras existentes em todo o país. É fundamental o domínio estatístico do mercado interno para execução de programas completos para estímulo às produtoras. E o contrôle das receitas atende não sòmente aos interêsses dos produtores, como também aos dos distribuidores, exibidores, e do próprio Govêrno Federal.

O Ingresso e o Borderô Padronizados passaram a constituir os caminhos mais seguros para o INC atingir as suas metas. O segundo está orgânicamente vinculado ao primeiro, cuja eficácia depende, em grande parte, da colaboração do espectador.

NOVOS CAMINHOS

Sabendo o número de frequentadores de cinema no Brasil chegaremos a uma porção de caminhos, todos êles inexplorados. O primeiro vai dizer de que o brasileiro gosta, em matéria de cinema. Todo tipo de pesquisa de preferência do público deve partir da estatística levantada pelo sistema do Ingresso Padronizado. O segundo caminho: o produtor nacional que, ao longo dos anos, teve dificuldade em receber a sua exata participação nas rendas, é um dos beneficiados, pois os 50% que lhe são devidos serão obrigatòriamente pa-

gos no prazo máximo de 15 dias, através da utilização da outra parte dêsse sistema, o Borderô Padronizado. Terceiro: produtores, distribuidores e exibidores terão a seu dispor um sistema gratuito de fiscalização num negócio que a todos interessa. Quarto: a União, os Estados, os Municípios disporão de dados seguros para a Cobrança de impostos.

O Ingresso Padronizado para filmes brasileiros consta de três partes. A primeira parte (ou canhoto) permanece de posse do exibidor, que deverá guardá-la no mínimo durante seis meses, para exame de fiscal do INC, quando lhe fôr solicitada. As outras duas são entregues ao espectador no ato da venda. Ao receber estas duas partes do espectador, o porteiro obrigatòriamente depositará na urna a segunda e entregará a terceira (elemento sorteável) ao espectador. Guardando êsse talão, o espectador poderá concorrer a prêmios.

O nôvo ingresso instituído para filmes estrangeiros é constituído de apenas duas partes. Uma, como no caso anterior, fica na bilheteria. A outra, ao ser entregue ao porteiro, deve ser rasgada ao meio: metade fica na urna, metade em poder do espectador.

CÔRES E PREÇOS

Os Ingressos Padronizados são vendidos em seis côres, correspondendo cada côr a um valor-teto:

a) ingresso rosa, para entradas custando até cinquenta centavos novos;

b) ingresso verde, para entradas até um cruzeiro nôvo;

c) ingresso azul, para entradas até um cruzeiro nôvo e cinquenta centavos;

d) ingresso laranja, para entradas até dois cruzeiros novos;

e) ingresso marron, para entradas até três cruzeiros novos;

f) ingresso amarelo, para entradas até quatro cruzeiros novos.

Os ingressos são impressos em apenas seis valores-limites para simplificar a edição dos talões que devem ser comprados pelos exibidores e facilitar a fiscalização. Se um cinema cobra três cruzeiros novos pelas chamadas entradas "inteiras", deverá usar o Ingresso Padronizado marron nestes casos, e o azul para "meias entradas". Mas o prêço impresso no Ingresso Padronizado refere-se apenas a um teto. Assim, por exemplo, um cinema que cobre NCr$ 1,80 pela entrada "inteira", deverá vender o Ingresso Padronizado de côr laranja, no qual está impresso "até NCr$ 2,00"; e, para "meias entradas", o de côr verde, que tem a inscrição "até NCr$ 1,00".

SORTEIOS INC

Todo portador de Ingresso Padronizado de filme nacional concorre automàticamente aos sôrteios que se realizarão periòdicamente, através de extrações especiais ou ordinárias da Loteria Federal. Foram instituídos dois tipos de sorteios INC: os regulares e os especiais. Os sorteios regulares serão realizados após ter sido esgotada cada uma das séries de 100 mil números de ingressos válidos para filmes nacionais. Os sorteios especiais ocorrerão apenas após terem sido esgotadas e sorteadas cada dez séries de 100 mil números, também de bilhetes para filmes nacionais.

Os sorteios regulares distribuirão três prêmios, em mercadorias de fabricação nacional, cujos valores unitários obedecerão os seguintes limites máximos:

1.º Prêmio — Um projetor cinematográfico sonoro, 16 mm, ou um condicionador de ar, no valor até 15 salários mínimos vigentes no Estado da Guanabara;

2.º Prêmio — Um refrigerador, no valor até sete salários mínimos vigentes na Guanabara;

3.º Prêmio — Um toca-fitas, de valor até três salários mínimos vigentes no mesmo Estado.

Cada sorteio especial terá como prêmio um automóvel de fabricação nacional, zero quilômetro, no valor de até 100 salários mínimos vigentes na Guanabara. Os Sorteios INC serão realizados com grande freqüência e seus resultados serão amplamente divulgados.

A fim de concorrer aos Sorteios, o espectador precisa apenas guardar a sua parte numerada do Ingresso Padronizado para filmes nacionais. Êste ingresso — ou elemento sorteável — inclui o número e a série que concorrerão ao sorteio; local da entrega dos prêmios; prazo de prescrição do direito às utilidades sorteadas; relação dos prêmios; assinatura da autoridade responsável. De acôrdo com o decreto que regulamentou a matéria (*) os premiados não pagarão "quaisquer taxas ou emolumentos a título de reembôlso de tributos sôbre prêmios".

BORDERÔ PADRONIZADO

Os Borderôs Padronizados — mapa fiel do movimento diário de cada cinema, incluindo tôda a programação, renda bruta, despesas deduzíveis, receita líquida, etc — vem racionalizar o trabalho de contrôle por parte da indústria e do comércio cinematográficos e do Instituto Nacional do Cinema.

A Resolução n.º 23 do INC determina que os Borderôs serão preenchidos em quatro vias destinadas ao Instituto, ao produtor, ao distribuidor e ao exibidor. Segundo a mesma Resolução os exibidores deverão "preencher o Borderô Padrão diàriamente, ou imediatamente após cada mudança de programa, se houver mais de um programa no mesmo dia, anotando: 1) dia da semana, data, mês e ano; 2) lotação do cinema; 3) programa, discriminando título dos filmes de longa e curta metragem, metragem de cada filme programado, seus respectivos produtores e distribuidores, e os correspondentes números de Certificados, do Serviço de Censura, e do INC, neste último caso, sòmente quando se tratar de filmes nacionais portadores do Certificado de Exibição Obrigatória do Filme Nacional ou do Certificado de Classificação Especial; 4) números iniciantes de cada côr/série dos ingressos colocados à venda, números encerrantes e respectivas quantidades de ingressos vendidos, além dos preços unitários de venda ao público e respectivos totais em cruzeiros, bem como os horários das sessões realizadas; 5) receita líquida, deduzindo da arrecadação total as despesas permitidas de acôrdo com a legislação vigente; 6) nome do cinema, localidade, Estado e enderêço, além da assinatura do exibidor ou seu procurador.

Após a implantação do Ingresso e do Borderô Padronizados na Guanabara, o INC parte para estender êsses dois dispositivos básicos de sua ação a todo o Brasil. Ainda êste ano, o nôvo ingresso estará sendo vendido nos cinemas de São Paulo, Brasília, Minas Gerais e Estado do Rio.

(*) Decreto n.º 62.005, de 29 de dezembro de 1967.

Jacqueline Myrna, Paulo José: "As Amorosas".

JACQUELINE MYRNA ATRIZ EM ASCENSÃO

Entrevista a Alfredo Sternheim

A televisão no Brasil, ao contrário do que sucede em países da Europa e nos Estados Unidos, mantém escassas relações com o cinema. Devora filmes e, eventualmente, vale-se de atôres de cinema para o exercício melodramático de suas "novelas". A seu favor conta um álibi: a descoberta de alguns intérpretes que o cinema vem aproveitando. Um exemplo convincente: Jacqueline Myrna.

As Amorosas — seu filme favorito — devolve Jacqueline ao mundo da televisão. A personagem criada pelo cineasta Walter Hugo Khouri é uma jovem atriz que (ao contrário da intérprete) obtém suas primeiras chances no vídeo exclusivamente com a exploração de seus atributos físicos. O papel exige muito, incluindo, quando cria um "espetáculo (TV) dentro do espetáculo", deliberadas citações cênicas de Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Carlitos. "É um papel complexo, ótimo justamente pela versatilidade" — diz Jacqueline. "Khouri me ajudou muito em sua composição".

Jacqueline nasceu na Romênia. Veio para o Brasil (1959) "via" França, onde residiu alguns anos. Aos 17 anos sua beleza e fotogenia chamaram atenção do fotógrafo Constantin Tkaczenko, que pretendeu lança-la de imediato no cinema. O projeto só se concretizou em 1965, quando Tkaczenko realizou em colaboração com Ruy Santos *Amor na Selva*, um melodrama de aventuras. Outro filme da etapa inicial de sua carreira: *A Desforra*, de Gino Palmisano.

A imagem de Jacqueline começou a "ficar" na retina do grande público através da televisão paulista, onde conseguiu invulgar sucesso como animadora de programas infantis. Cantou em espetáculos de TV, teatrais e de boates. Fêz teatro de comédia. Interpretou o segundo papel feminino de *Riacho de Sangue*, de Fernando de Barros, a protagonista do segundo episódio (direção: Walter Hugo Khouri) de *As Cariocas* e um dos papéis mais expressivos de *Cangaceiros de Lampião*, de Carlos Coimbra. Por sua atuação em *As Cariocas* conquistou o Prêmio Governador do Estado (São Paulo) de 1966.

Agora, entre vários projetos, Jacqueline destaca o convite que recebeu para uma produção franco-brasileira que a interessou pelo argumento: uma adaptação do clássico de Gustave Flaubert "Madame Bovary" — papel já interpretado no cinema por Valentine Tessier (versão Renoir), Pola Negri (direção de Gerhard Lamprecht), Mecha Ortiz (versão argentina, de Carlos Schlieper) e Jennifer Jones (na realização de Minnelli).

O sonho de fazer cinema sempre a possuiu, desde criança. Vê campo propício a enraizá-lo na realidade com os últimos passos de sua carreira e a atual efervescência do cinema brasileiro. "O futuro do cinema brasileiro é muito promissor, já que deixaram de existir certas dificuldades de outrora e nossos produtores contam com uma legislação de estímulo mais ampla. Já é um cinema realmente conhecido no Exterior e se aperfeiçoa dia a dia".

Perguntamos sôbre sua maneira de trabalhar. "Eu me adapto muito ao diretor e ao trabalho que estou fazendo. Não sou uma das atrizes rebeldes, que tentam impor-se indisciplinadamente, embora seja fiel aos meus pontos de vista. Sempre satisfaço minhas dúvidas em franco diálogo com o diretor. Confio. E, se tenho alguma sugestão contrária à sua orientação, exponho-a. Enfim, procuro manter o maior diálogo com o diretor'".

Jacqueline é assídua freqüentadora de cinema. Gostaria de fazer um

Jacqueline protagonista de "As Cariocas", segundo episódio.

filme como *A Religiosa*, de Jacques Rivette: "o papel de Suzanne Simonin dá margem a um trabalho excepcional — o de Anna Karina é admirável". Tem grande admiração por Shirley MacLaine, "sua capacidade de conciliar o drama e a comédia".

Quando a televisão e o cinema permitem, lê muito e sem ortodoxia. Stendhal e Agatha Christie, Huxley e Simenon, Graham Greene e John Steinbeck. E escreve. Atualmente trabalha um romance e uma série de poemas, que pretende ver em letra de fôrma.

Demonstra grande interêsse pelas realizações do INC, os trabalhos de FILME CULTURA, lê críticos de cinema do Rio e de São Paulo. Tudo o que se relaciona com cinema a interessa. O cinema é um sonho que Jacqueline faz questão de viver com os pés na realidade.

Sob a direção de Khouri, "As Cariocas".

MOVIMENTO

O exemplo do Brasil no Seminário da UNESCO

O Seminário sôbre Produção de Filmes Documentários e de Curta Metragem, realizado em Buenos Aires de 23 de setembro a 11 de outubro sob o patrocínio da UNESCO, recomendou a criação de um Comitê Permanente para estimular a produção daqueles tipos de filmes no Continente e elegeu o representante do INC, Jurandyr Passos Noronha, Secretário-Executivo do Comitê Coordenador.

A escolha do Brasil como membro do Comitê e a entrega a seu Delegado do pôsto-chave de Secretário Executivo foram feitas por unânimidade, inclusive pelo fato de ser o único país americano a possuir legislação de proteção à curta-metragem, garantindo trânsito compensador, nos cinemas. O Delegado brasileiro ao Seminário, Jurandyr Passos Noronha, é o Chefe da Seção de Filmoteca do Instituto Nacional do Cinema e um dos mais significativos documentaristas do País, realizador de *Uma Alegria Selvagem, O Monumento, A Medida do Tempo.*

O Congresso reuniu assessôres da UNESCO e documentaristas de países latino-americanos, com a finalidade de estudar fórmulas para desenvolvimento da produção, intercâmbio e exibição do filme documentário e de curta metragem no Continente. Os delegados demonstraram entusiasmo pelos dispositivos legais de proteção ao filme curto implantados pelo INC, tornando obrigatória sua exibição em todos os cinemas do país, durante determinado número de dias, com renda mínima assegurada.

Além de estudos e debates, o Seminário propiciou a apresentação de filmes dos países participantes, tendo o Brasil exibido sete curtas-metragens — mais do que qualquer outra delegação: *Mário Gruber, Lazar Segal, A Cabra na Região Semi-Árida, Uma Alegria Selvagem, Alcântara, Cidade Morta, Rugendas* e *Rio, Princípio do Século.* Os filmes receberam francos elogios dos delegados, pela qualidade técnica e artística.

Em suas recomendações finais, o Seminário, destacando o sentido pioneiro da legislação brasileira e considerando o valor do cinema de curta metragem, expressou "a necessidade imperiosa de que os demais países latino-americanos possuam uma legislação adequada que assegure a produção, exibição e circulação de filmes documentários" e recomendou o estudo dos meios necessários à criação de um sistema latino-americano de co-produção de filmes curtos.

Constatando também ser o Brasil o único país do Continente a ter um serviço atualizado de conservação de filmes — a câmara de conservação pioneiramente instalada no Instituto Nacional do Cinema — o Seminário recomendou que o Comitê Permanente atue no sentido de criar uma Federação Latino-Americana de Cinematecas e preste assessoramento técnico a cada país do Continente a fim de conservar os "masters" e negativos, restaurando os que tenham sofrido qualquer dano.

Participaram do encontro de Buenos Aires os srs. A. W. Acland, Chefe da Unidade de Cinema e Meios Áudio-Visuais de Comunicação da UNESCO e vários assessôres dêste organismo; Ronald Kelly, documentarista do National Film Board, do Canadá; Juan Luís Buñuel, documentarista francês (filho do autor de *Viridiana*); Rudolf Krejick, documentarista tcheco-eslovaco; Vernon Best, argumentista inglês. (MR)

Brasil premiado em Locarno

Viagem ao Fim do Mundo, selecionado pelo INC para o 21.º Festival Internacional de Cinema de Locarno, Suíça, causou excelente impressão, conquistando o Prêmio "Vela de Prata", reservado à melhor obra do Terceiro Mundo ou da América Latina. Integraram a Delegação brasileira o produtor-diretor-roteirista Fernando Coni Campos, as atrizes Annik Malvil e Talula Campos.

É a terceira realização de Fernando Coni Campos, baiano, de 35 anos, que dirigiu seu primeiro filme, *Morte em Três Tempos,* em 1963. Concluiu recentemente *Um Homem e Sua Jaula* (ex-"Matéria de Memória"), baseado em romance de Carlos Heitor Cony e interpretado por Hugo Carvana, Helena Ignez, Talula Campos. Para o antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo, Campos realizou dois documentários: *Brasília, Planejamento Urbano* e *O Sol no Labirinto.*

Equipamento para Produção de filme

O Presidente do Instituto Nacional do Cinema, sr. Durval Gomes Garcia, baixou portaria regulamen-

Annik Malvil, "Viagem ao Fim do Mundo".

"Rugendas — Viagem Pitoresca Através do Brasil", documentário de Eduardo Ruegg. Os costumes do II Reinado através dos trabalhos do artista alemão.

"O Enfeitiçado — Vida e Obra de Lúcio Cardoso", curta-metragem de Luís Carlos Lacerda de Freitas. Octavio de Faria fala sôbre o escritor.

tando o financiamento da importação de equipamento para a produção cinematográfica.

A portaria estabelece que a emprêsa interessada deverá dirigir ao INC requerimento de que constem a razão social da firma, sede, nome dos sócios, capital social, montante do financiamento, fim a que se destina o equipamento, indicação de dois avalistas e o número de registro da firma no INC.

Na Resolução que concede o financiamento, o Instituto Nacional do Cinema considera a necessidade de criar condições de fomento e estímulo a setôres básicos da indústria cinematográfica, assim como a de serem criadas linhas de crédito que possibilitem a renovação ou ampliação da estrutura técnico-cinematográfica brasileira.

O financiamento da importação de equipamento (câmeras e acessórios; equipamento de iluminação e acessórios; mesa de edição; aparelhos de gravação sonora) é concedido até o limite de 60% dos contratos de câmbio, cujo valor não exceda a NCr$ 50.000.

A concessão do financiamento será feita no ato do fechamento de câmbio, depois de examinada e aprovada pelo INC a respectiva guia de importação. O contrato vinculará o equipamento como garantia até a liquidação final da dívida. A amortização do financiamento será efetuada em seis parcelas mensais e consecutivas, iniciando-se o pagamento no décimo terceiro mês após a a data da assinatura do contrato.

Classificação Especial para curta metragem

Entre os filmes de curta metragem que receberam recentemente "Classificação Especial" — tendo, assim, exibição comercial garantida, nos têrmos da Resolução n.º 4 do INC — estão:

O Circo, produção em côres, dirigida por Arnaldo Jabor, também produtor; *Os Homens do Caranguejo,* de Ipojuca Pontes (Saci Cinematográfica); *A Cabra na Região Semi-Árida,* de Rucker Vieira (produção do INC); *Os Saltimbancos,* produção e direção de Arnaldo Jabor, em côres; *Lasar Segall,* de Carlos Luís Couto (produção INC), em côres; *Cordiais Saudações,* de Gilberto Santeiro, também produtor; *São Paulo, Composição 68,* de Giustiniano Sorgente, em côres (Unifilm Cinematográfica); *Previsão do Tempo,* de Fernando Amaral (INC); *Jornada Kamayurá,* em côres, de Heinz Forthmann (INC); *Rio, Princípio de Século,* de Eduard Ruegg (Cinesul); *Pressa do Futuro,* em côres, de José Julio Spiewak (INC); *Angelo Agostini,* de Luís Carlos Lacerda de Freitas (Cinesul); *O Primeiro Salto,* em côres, de Toni Rabatoni (INC); *Mario Gruber,* de Rubem Biáfora, em côres (INC); *Rugendas — Viagem Pitoresca Através do Brasil,* de Eduardo Ruegg (Cinesul); *O Enfeitiçado — Vida e Obra de Lúcio Cardoso,* de Luiz Carlos Lacerda de Freitas (Cinesul); *Olivais em Flor,* em côres, de Alberto Severi (Guarapari Filmes): *Uma Alegria Selvagem,* de Jurandyr Passos Noronha (INC); *Roteiro das Artes Plásticas,* em côres, de Luiz Augusto Mendes, também produtor; *Domingo no Parque,* de Isaias Almada, em côres (Aliança Filmes Cinematográfica); *Delmiro Gouveia — o Homem e a Terra,* de Ruy Santos (R. S. Produções Cinematográficas); *O Lobisomem,* de José Roberto Noronha, também produtor; *Cristo Flagelado,* em côres, produzido e dirigido por Fernando Campos; *Alcântara Cidade Morta,* de Sérgio Sanz, em côres (INC); *Artesanato no Nordeste,* em côres, de I. Rozemberg (Organização Cinematográfica I. Rozemberg); *Perto do Coração Selvagem,* produção e direção de Maurício Rittner; *Um Salto no Tempo,* de Antonio Santi (Primo Carbonari), em côres; *Arte Cabocla,* em côres, produzido e dirigido por Lima Barreto; *Ballet dos Jagunços,* de Jean Manzon Produções Cinematográficas, em côres; *Átomo Brincalhão,* de Roberto Miller, em côres (Kamera Filmes); *Rio Amado,* de Fernando Campos, em côres (Kratex); *Brasil Histórico — São João del Rey,* produzido e dirigido por Walquer Guimarães Soares; *Bandeirante do Século XX,* produção e direção de Primo Carbonari.

Mapa da produção

Filmes brasileiros inéditos até 20 de outubro de 1968, com Certificado de Exibição Obrigatória; *Antes, o Verão,* direção de Gerson Tavares, produção Verona Filmes e JB Produções Cinematográficas; *Como Vai, Vai Bem?,* filme em episódios, direção de Alberto Salvá, Carlos Camuyrano, Daniel Shutoriancy, Valquíria Salvá, Paulo Veríssimo e Carlos Alberto de Abreu, do Grupo Câmara Produções Cinematográficas; *Desesperato,* direção de Sergio Bernardes Filho, produção S. W. Bernardes Produções Cinematográficas; *O Mistério do Taurus* 38, direção de Ary Fernandes, produção I. B. F. — Indústria Brasileira de Filmes; *A Psicose de Laurindo,* direção e produção de Nilo Machado; *O Quarto,* direção de Rubem Biáfora, produção Data Filmes/Columbia; *Viagem ao Fim do Mundo,* direção de Fernando Coni Campos, produção Talula Abramo Campos/Massao Ohno; *O Bravo Guerreiro,* direção de Gustavo Dahl — Gustavo Dahl Produções Cinematográficas; *Chegou a Hora, Camarada!,* direção de Paulo R. Machado — Minuano Produções Cinematográficas; *Até que o Casamento nos Separe,* direção de Flávio Tambellini, produção Data Filmes/Rank; *Jardim de Guerra,* direção e produção de Neville d'Almeida; *Copacabana me Engana,* dire-

ção de Antônio Carlos Fontoura, produção Mapa Filmes/Grande Sociedade; *A Vida Provisória*, direção de Maurício Gomes Leite — Tekla Filmes/Saga Filmes/ Luís Carlos Barreto/J. P. Produções Cinematográficas.

Filmes brasileiros inéditos até 18 de outubro, e ainda sem Certificado de Exibição Obrigatória: *Um Diamante e Cinco Balas*, direção de Líbero Luxardo — Líbero Luxardo Produções Cinematográficas; *A Doce Mulher Amada*, direção de Ruy Santos — Ruy Santos/Royal Filmes; *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, direção de José Mojica Marins — Produtora e Distribuidora Cinematográfica Ibéria; *Um Homem e sua Jaula*, direção de Fernando Coni Campos — Fernando Campos Produções Cinematográficas; *Rifa-se uma Mulher*, direção de Célio Gonçalves, Produções Cinematográficas; *O Tesouro de Zapata*, direção de C. Adolpho Chadler — produção C. Adolpho Chadler/Roberto Ribeiro / Pacce / Atlântica Cinematográfica.

Outros filmes que receberam Certificado de Exibição Obrigatória: *A Verdade Vem do Alto* e *Arigó*, ambos produzidos e dirigidos por Virgílio T. Nascimento.

INC e INL: Prêmios

O Instituto Nacional do Livro criou um Prêmio anual de grande significação com o objetivo de distinguir o melhor roteiro cinematográfico baseado em obra de autor brasileiro: o Prêmio Roquette Pinto. Inicialmente terá o valor de NCr$ 5.000, mas a revisão periódica prevista manterá seu nível igual a 50 vêzes o maior salário-mínimo vigente no País.

Em contato com o General Umberto Peregrino, Presidente do INL, o Secretário-Executivo do Instituto Nacional do Cinema, sr. Antonio Moniz Vianna, comunicou a disposição desta autarquia em prestigiar a iniciativa do INL. Será automàticamente aprovado pelo Instituto Nacional do Cinema todo projeto de produção de filme baseado em roteiro premiado pelo INL, com base no fundo de financiamento proveniente dos descontos sôbre remessas de rendimentos para o Exterior. Os realizadores dêsses filmes receberão do INC prêmio especial, desde que seus trabalhos sejam fiéis aos roteiros premiados.

Errata: a foto da capa de FILME CULTURA n.º 10 mostra Norma Bengell e Jardel Filho em *Antes, o Verão*, dirigido por Gerson Tavares; e não cena de *Amor e Desamor*, filme do mesmo realizador.

Registros

Franchot Tone

Os últimos filmes de Franchot Tone exibidos no Brasil deram uma impressão disforme do ator que êle foi: correto, elegante e de um "charme" pessoal, como raramente se vê na tela. Era o tipo do intérprete que não empolgava multidões, do artista que sempre perdia a garôta no final da história, mas que marcava sempre com uma presença irrepreensível a sua participação.

Como a maioria dos galãs de seu tempo, fêz a escalada da Broadway, antes de enfrentar os refletores dos estúdios. Foi mesmo um ator que não passou em brancas nuvens pelo perímetro teatral, deixando um nome e uma presença que seria sempre requisitada tôdas as vêzes que o ator se achava livre dos compromissos cinematográficos. Com isso, Franchot Tone, embora prêso a Hollywood por mais de duas décadas de trabalho ininterrupto, encontrava sempre uma oportunidade de voltar ao teatro. Sua estréia em Hollywood foi discreta e deu-se no filme *The Wise Sex* (1932). Mas logo depois, à aproximação de Joan Crawford, sua futura espôsa (mais tarde sòmente amigos) levou-o a uma série de filmes juntos, desde a *Today we Live/Vivamos Hoje*, *Dancing Lady/Amor de Dançarina* (1933), *Sadie McKee/Três Amores* (1943); *No More Ladies/Adeus, Mulheres* (1935), *The Gorgeous Hussy/Mulher Sublime* até *Love on the Run/Do Amor Ninguém Foge* (1936), no qual perdia Crawford para Clark Gable, e *The Bride Wore Red/Felicidade de Mentira* (1937), perdia definitivamente a espôsa na vida real para mais um dos pretendentes da trepidante estrêla.

Após ter contracenado com as melhores contratadas da Metro, Franchot Tone, trabalhou em outros estúdios ao lado de Bette Davis, em *Dangerous/Perigosa* (1935), e de outras artistas de renome, entre as quais, Katharine Hepburn em *Quality Street/Rua da Vaidade* (1937).

De sua filmografia destacam-se algumas excelentes interpretações: *They Gave Him a Gun/O Mundo Ensinou-me a Matar* (1937), a história cruel e amarga de um soldado que, voltando da guerra, tornava-se gangster ante os olhos desajustados de uma sociedade que ignorava o que se passou lá fora. Embora um outro ator da categoria de Spencer Tracy, estivesse no filme, foi Franchot Tone quem teve as honras da produção. A sua presença em *Three Comrades/Três Camaradas* (1938), extraído da novela homônima de Erich Maria Remarque, foi outra das boas interpretações do ator. Viriam depois a série de filmes inexpressivos na qual o intérprete seguia as regras do cinema-indústria, até que, em boa hora, Robert Siodmak entregou-lhe o papel principal de *Phantom Lady/A Dama Fantasma* (1944) — o estudo de um assassino psicopata.

Daí por diante, Franchot Tone sempre intercalou o cinema com o teatro. Quando não tinha um filme, refugiava-se no palco, geralmente, em peças que lhe davam mais compensação artística do que êxito financeiro. A sua última grande aparição na Broadway, em 1963, foi um sucesso: O diretor portorriquenho José Quintero reapresentando "Strange Interlude", de Eugene O'Neill, confiou-lhe o papel principal, cercando-o de um "supporting cast" como há muito não se via em Times Square e no qual se destacavam os nomes de Geraldine Page, Betty Field, Ben Gazzara e Jane Fonda.

As últimas aparições cinematográficas de Franchot Tone foram marcadas pelo mal incurável que êle combatia há alguns anos de maneira pertinaz. Primeiro, em *Advise and Consent/Tempestade sôbre Washington* (1962), sob a direção de Otto Preminger e no qual fazia o papel do Presidente dos Estados Unidos; depois, no elenco milionário de *In Harm's Way/A Primeira Vitória* (1965), do mesmo diretor, a doença já lhe consumia

Jean Harlow e Franchot Tone, no filme "Reckless".

as feições, deixando entrever aquela fisionomia desfigurada de *Mickey One/Mickey/One* (1965), seu canto do cisne no cinema. Uma única experiência diretorial no cinema: em 1958, de parceria com John Goetz, levou à tela a peça de Tchecov "Tio Vania", no filme *Uncle Vanya*, produção sua, na qual interpretou o personagem Astrov — certamente com aquêle "charme" a que já nos referimos. A 18 de setembro último falecia Franchot Tone.

Além dos filmes acima citados, Franchot Tone interpretou: *Gabriel Over the White House/O Despertar de Uma Nação; Midnight Mary/O Passado de Uma Mulher; The Stranger's Return / Felicidade Proibida; Stage Mother/Beijos por Dinheiro; Bombshell / Mademoiselle Dinamite* (1933); *Moulin Rouge/Moulin Rouge; The World Moves On/A Marcha dos Séculos; The Girl from Missouri/Bôca para Beijar; Straight is the Way/O Bom Caminho* (1934); *The Lives of a Bengal Lancer / Lanceiros da Índia; Reckless/Tentação dos Outros; One New York Night/O Mistério do Quarto 809; Mutiny on the Bounty/O Grande Motim* (1935); *Exclusive Story/Jôgo Perigoso; The Unguarded Hour/O Segrêdo de Lady Helen; The King Steps Out/O Rei se Diverte; Suzy/Suzy* (1936); *Between Two Women/Entre Duas Mulheres* (1937); *Man-Proof/Amor de Ida e Volta; Love is a Headache/O Amor é uma Dor de Cabeça; Three Loves Has Nancy/Nancy Tem Três Amores* (1938); *The Girl Downstairs/Três Horas de Amor* (1939); *The Trail of the Vigilantes/Justiça* (1940); *Nice Girl/Noiva por um Dia; This Woman is Mine/Esta Mulher me Pertence; She Knew All the Answers/Quem Casa com a Noiva?* (1941); *The Wife Takes a Flyer/Um Louco Entre Loucos; Star Spangled Rhythm/Coquetel de Estrêlas* (1942); *Pilot n.º 5/Pilôto N.º 5; Five Graves to Cairo/Cinco Covas no Egito; His Butler's Sister/A Irmã do Mordomo; True to Life/Dois Solteiros em Apuros* (1943); *The Hour Before the Dawn/A Hora Antes do Amanhecer; Dark Waters / Águas Tenebrosas* (1944); *That Night with You/Aquela Noite* (1945); *Because of Him/Por Causa Dêle* (1946); *Her Husband's Affair/Que Mundo Tentador; Lost Honeymoon; Honeymoon/Amor de Duas Vidas* (1947); *Every Girl Should be Married/Quero Êsse Homem!* (1948); *Jigsaw/A Ruiva com Dois Corações; Without Honor/Duas Paixões em Luta; The Man on the Eiffel Tower/O Fugitivo da Guilhotina* (1949); *Here Comes the Groom/Órfãos da Tempestade* (1951); *La Bonne Soupe/Amor à Francesa — feito na França* (1964). Aparece no filme *MGM's Big Parade of Comedy/Big Parade de Comédia Metro* (1964), antologia de produções da Metro na década de trinta. (GQ e MES)

Vicente Celestino

A canção popular brasileira perdeu a 23 de agôsto último uma de suas figuras mais conhecidas, Vicente Celestino — cantor, compositor e ator que tem seu nome ligado ao rádio, TV, teatro e cinema, por um período de 50 anos de atividades ininterruptas. Nasceu Antônio Vicente Felino Celestino, em 12 de setembro de 1893, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. Filho de imigrantes italianos, foi lançado por Paschoal Segreto que o contratou para sua emprêsa de teatro-revista. De 'Chuá Chuá", seu primeiro êxito neste gênero, estreado em 10 de julho de 1914, até sua apresentação em benefício da Casa dos Artistas na boate Canecão, cinco dias antes de sua morte, Celestino desenvolveu uma carreira intensa. É um dos campeões brasileiros de venda de discos. No cinema, com sua mulher, Gilda de Abreu, sob sua direção tem seu nome ligado a dois sucessos de bilheteria que resistem a passagem de mais de duas décadas: *O Ébrio* (1946) e *Coração Materno* (1951), ambos baseados em composições suas. *O Ébrio*, principalmente, está na história do cinema brasileiro por sua enorme aceitação popular. (CF)

Vicente Celestino

Sergio Pôrto

O cinema também ocupou um lugar na versátil carreira criativa de Sergio Pôrto, o Stanislaw Ponte Preta, nascido Sérgio Marcos Pôrto, a 11 de janeiro de 1923, em Copacabana. Fêz os diálogos de *É de Chuá!* (1958), escreveu o roteiro definitivo de *E o Bicho Não Deu* (1959) e três histórias para *As Cariocas* (1966), das quais só foram aproveitadas a do primeiro episódio, realizado por Fernando de Barros, e a do último, de Roberto Santos. *As Cariocas* (1966), nos episódios provenientes de Sergio, constituiu uma abertura auspiciosa — e não explorada posteriormente — para um tipo de filme-crônica de costumes muito carioca e comunicativo. Escreveu também uma das histórias de "As Donzelas", projeto de Roberto Pires para um filme em episódios.

A vasta e multiforme atividade de Sergio na imprensa (no início até crônicas de cinema) e no mundo dos espetáculos (teatro, "shows", televisão, rádio) ultrapassa em muito o âmbito dessas colunas. Alguns de seus livros: "O Homem ao Lado", "A Casa Demolida" (entre os assinados Sergio Pôrto), "Tia Zulmira e Eu", "Primo Altamirando e Elas", "Festival de Besteira" (entre os assinados Stanislaw Ponte Preta).

Sergio Pôrto morreu a 30 de setembro de 1968. Perdemos um cronista do cotidiano que sempre encontrava algum espaço para falar dos filmes brasileiros — especialmente quando tinha oportunidade de falar bem. (EA)

Kay Francis

Nos anos trinta, quando louras famosas, como Garbo, Dietrich, Harlow e Carole Lombard iluminavam as marquises dos cinemas do mundo inteiro, surgiu em Hollywood uma morena de porte altivo, elegante e de beleza enigmática só comparável a das estrêlas acima. Era Kay Francis ou Katherine Gibbs na vida real, uma artista egressa da Broadway, com o tipo das belezas da época.

Nasceu Kay Francis em Oklahoma City a 13 de janeiro de 1905. Antes de entrar para o cinema foi secretária e atriz teatral. Trabalhava na Broadway ao lado de Walter Huston em "Elmer the Great", quando Huston foi convocado pela Paramount a participar da filmagem de *Gentleman of the Pres/Algema Cruel* (1929), que o diretor Milliard Webb dirigia nos estúdios da companhia em New York.

Como o elenco dêsse filme ainda estivesse incompleto, Huston indicou Kay Francis para um dos papéis, sendo logo aceita. Depois dêste primeiro filme, veio *The Cocoanuts/Hotel da Fuzarca* (1929), uma comédia dos irmãos Marx, dirigida por Robert Florey e no qual Kay Francis fazia presença. Esta produção levou-a contudo a Hollywood, iniciando-se à partir daí a carreira de atriz por dezessete longos anos, em aproximadamente setenta filmes.

Kay Francis

Desde os primeiros filmes, não foi difícil para Kay Francis se impor na cidade do cinema. Era mulher bonita e de personalidade — e mais do que isso — independente. Nunca utilizou a política dos estúdios para se promover ou arrancar os papéis que outras atrizes cobiçavam. Nem por isso deixou de trabalhar sob a direção dos melhores diretores e ao lado dos astros de maior prestígio. Não se viu envolvida pela frivolidade e o mundanismo inconseqüente da cidade, numa época em que Hollywood era conhecida como tal. Pelo contrário, manteve-se sempre distanciada da politicagem e dos "gossips" dos chefões. Era considerada uma artista disciplinada e mergulhada no seu mundo particular.

Dos primeiros anos em Hollywood, dois filmes tornaram-se dois grandes sucessos: *One Way Passage/A Única Solução* e *Trouble in Paradise/Ladrão de Alcova* (1932), respectivamente, dirigidos por Tay Garnett e Ernst Lubitsch. O primeiro, interpretava a milionária condenada por uma moléstia incurável que se apaixonava por um homem (William Powell) perseguido e condenado pela lei. A história e o roteiro de Robert Lord tornou-se um clássico do melodrama e a Academia assim o reconheceu, conferindo-lhe naquele ano (1933) um "Oscar" na sua categoria. Em *Ladrão de Alcova* o já conhecido toque de Lubitsch introduziu-a com a devida classe no mundo da comédia sofisticada, iniciando para a atriz a fase das heroínas da alta roda, tais como em *Cynara/Amante Indiscreto* (1932), de King Vidor. O seu grande período então na Warner iria popularizá-la em muitos filmes do final da década de trinta: *British Agent/Espionagem; Mandalay/Capricho Branco; Wonder Bar/Wonder Bar* (1934); *Living on Velvet/Vivendo em Veludo; I Found Stella Parish/Amores Trágicos* (1935); *The White Angel/Anjo de Piedade; Give me Your Heart/Dá-me teu Coração; Stolen Holiday/Ventura Roubada* (1936); *Another Dawn/Outra Aurora; First Lady/Intrigas da Alta Roda* (1937), etc.

Ainda na Warner interpretaria a figura central de *Confession* (1937), de Joe May — refilmagem americana de *Mazurka* de Willy Forst, com Pola Negri. Êste filme não teve distribuição comercial no Brasil, provàvelmente, porque o filme europeu foi um dos grandes sucessos da época. No início da década de quarenta, a Warner Bros. não renovou seu contrato. A estrêla viu-se então na mesma situação de outras artistas, obrigada a dedicar-se a situação de "free lancer", isto é, trabalhando em filmes de várias companhias, apenas com o contrato para os filmes escolhidos. Êste regime que só mais tarde viria a consolidar-se com a emancipação dos artistas americanos, prejudicou a carreira da atriz, a esta altura em declínio. Trabalhou então para a Universal, Metro, RKO Rádio e até mesmo produziu os seus dois últimos filmes: *Allotment Wives/Espôsas Errantes* (1945) e *Wife Wanted/Procura-se uma Espôsa* (1946).

Durante a guerra passou ràpidamente pelo Rio, a caminho de uma de suas inúmeras viagens — não mais à Europa como fazia sempre em férias — mas às ilhas do Pacífico com a incumbência de distrair as fôrças armadas americanas.

Ainda no Brasil, seu nome estêve ligado a um sucesso comercial de proporções inesperadas, com o êxio de *Always in My Heart/Sempre em meu Coração* (1942), filme de classe "B" da Warner, no qual a estrêla dos estúdios de Burbank tinha um segundo ou, porque não dizer, inexpressivo terceiro papel ao lado do seu amigo e responsável pela sua introdução no cinema, Walter Huston.

A 26 de agôsto último, um telegrama de Nova York, trazia a notícia de seu falecimento. (GQ)

Dennis O'Keefe

Morreu a 31 de agôsto, com 60 anos, o ator Dennis O'Keefe, na cidade de Santa Monica, Califórnia. Seu nome verdadeiro era Dennis O'Flanagan e era natural de Fort Madison, Iowa, Estados Unidos, onde nasceu a 29 de março de 1908. Antes de tentar o cinema trabalhou no teatro, como ator, fazendo sucesso em muitas peças, tais como: "Once in a Lifetime", "The Broken Wing",

Dennis O'Keefe

"The Family Upstairs", "Bad Girl", etc.. No cinema começou fazendo algumas "pontas", passando logo depois a categoria de "astro". Interpretou diversos filmes de estilo policial, aventuras e comédias, trabalhando muito especialmente nas fitas que lhe deram oportunidade de manifestar seu temperamento vivo e romântico. Em 18 de outubro de 1940, casou-se com a atriz e bailarina Steffi Duna. Em 1938, com o nome E. J. Flanagan fêz a história do filme *The Kid Comes Back/Campeão à Fôrça* e em 1954, com o seu atual nome fêz os diálogos adicionais de *The Black Knight/O Espadachim Negro*. Filmografia: *Anna Karenina/Ana Karenina* (1935); *Mr. Deeds Goes to Town/O Galante Mr. Deeds; The Bad Man of Brimstone/Almas Bravias* (1936); *The Firefly/O Vagalume; When's Your Birthday/Feiticeiro Enfeitiçado; Saratoga/Saratoga* (1937); *Hold That Kiss/Namôro Mascarado; The Chasser/À Caça de Escândalos* (1938); *The Kid from Texas/O Meu Boi Morreu; Burn'Em Up O'Connor; Unexpected Father/Pai Inexperiente; That's Right You're Wrong/Isso Mesmo, Está Errado* (1939); *La Conga Nights/Noites de Conga; Alias the Deacon / Disfarce de Um Impostor; I'm Nobody's Sweetheart Now / Agora Não Sou de Ninguém; You'll Find Out/O Palácio dos Espíritas; Pop Always Pays/O Velho Sempre Paga; Arise My Love/Levanta-te Meu Amor; The Girl from Havana/Aventura Tropical* (1940); *Topper Returns/A Volta do Fantasma; Broadway Limited/Trem de Luxo; Lady Scarface/Mulher Sinistra; Bowery Boy/Juventude de Hoje; Mr. District Attorney/Intrigas Desvendadas; Week-end for Three* (1941); *Affairs of Jimmy Valentine/Aventuras de Jimmy Valentine; Moonlight Masquerade* (1942); *The Leopard Man/O Homem Leopardo; Hi Diddle Diddle/Casados sem Casa; Good Morning, Judge/Sentença Matrimonial; Hangmen Also Die/Os Carrascos Também Morrem; Tahiti Honey/O Noivo de Suzette* (1943); *The Story of Dr. Wassell/Pelo Vale das Sombras; Up in Mabel's Room/A Combinação de Mabel; The Fighting Seabees/Romance dos Sete Mares; Sensations of 1945/Sensações de 1945; Abroad with Two Yanks/Dois Romeus sem Julïeta* (1944); *The Affairs of Susan/Os Amôres de Susana; Brewster's Millions/Chutando Milhões; Earl Carrol Vanities; Getting Gertie's Garter/A Liga de Gertie* (1945); *Doll Face / Sonhos de Estrêla; Her Adventurous Night/Sua Noite de Aventura* (1946); *Mr. District Attorney/Paixões Turbulentas; Dishonored Lady / Mulher Caluniada; T-Men/A Moeda Falsa* (1947); *Raw Deal/Entre Dois Fogos; Siren of Atlantis/Atlântida, o Continente Perdido; Walk a Crooked Mile / Espiões* (1948); *Cover Up/Delito Oculto; Great Dan Patch/Don Patch, o Puro Sangue; Abandoned/Enjeitados* (1949); *The Eagle and the Hawk/A Águia e o Gavião; Woman on the Run/Na Noite do Crime* (1950); *Company She Keeps/A Carne e a Alma; Passage West/Legião dos Desesperados; Follow the Sun* (1951); *One Big Affair/Aventura Imprevista; Everything I Have is Yours/Tudo Que Tenho é Teu; Lady Wants Mink; Hollywood Party/Festas de Hollywood* — short (1952); *The Fake/Fraude* (1953); *Drums of Tahiti/Tambores de Tahiti; Angela/Beleza Perversa* — também diretor; *The Diamond Wizard/O Mago dos Diamantes* — também diretor (1954); *Chicago Syndicate / Crime em Chicago; Las Vegas Shakedow/Cassino da Mor-*

te; Inside Detroit/Criminosos de Detroit (1956); *Dragon Wells Massacre/Pagaram com o Próprio Sangue; Lady of Vengeance/Vingança Diabólica* (1957); *Sail Into Danger* — na Inglaterra (1958); *All Hands on Deck/Casa-te Comigo* (1961), seu último filme. (MES)

Antonio Pietrangeli

O cineasta Antonio Pietrangeli não conseguiu completar a última cena de *Come, Quando e Con Chi*, que filmava nas proximidades de Gaeta, Itália. Em 13 de julho último, quando nadava numa zona litorânea desolada durante uma pausa nas filmagens, foi atirado pelas ondas contra rochas e morreu afogado. Em seu 13.º filme, um drama de incompreensão conjugal dirigia os atôres Horst Buchholz, Philippe Leroy e Danielle Guabert.

Pietrangeli nasceu em Roma, a 19 de janeiro de 1919. Formou-se em medicina, mas dedicou-se à crítica literária e cinematográfica. Nos primeiros anos da década de 40 participou intensamente do esfôrço pela renovação do cinema italiano desenvolvido nas páginas de "Bianco e Nero" (da qual foi secretário de redação) e "Cinema". Tinha apenas 23 anos quando colaborou no roteiro de *Ossessione*, de Luchino Visconti, um dos primeiros "marcos" do neo-realismo italiano. Ainda como roteirista, trabalhou com Lattuada (*La Lupa*), Germi (*Gioventù Perduta*), Blasetti (*Fabiola*), Rossellini (*Europa 51*).

Antonio Pietrangeli

Fêz uma estréia muito interessante, como diretor, em *Il Sole Negli Occhi* (1953), traçando com sensibilidade as relações entre uma jovem empregada doméstica e o meio familiar burguês. (Êste filme integrou o programa do 1.º festival Internacional de Cinema de São Paulo, ao qual o cineasta compareceu). Pietrangeli cedeu freqüentemente à produção comercial sem grandes pretensões (realizando comédias como *Lo Scapolo; Nata di Marzo* — com certa habilidade artesanal), mas, quando pôde seguir os rumos de seu gôsto pessoal *Il Sole Negli Occhi; Adua e le Compagne* mostrou-se um bom observador de costumes. (EA)

Filmografia como diretor: *Il Sole Negli Occhi* (1953); o episódio *1910* me *Amori di Mezzo Secolo* (1953); *Lo Scapolo* ou *Alberto il Conquistatore/O Solteirão* (1955); *Souvenir d'Italie/Aconteceu na Itália* (1956); *Nata di Marzo/Caprichos de Mulher* (1957); *Adua e le Compagne/Adua e Suas Companheiras* (1960); *Fantasmi a Roma/Fastasmas em Roma* (1961); *La Parmigiana* (1962); *La Visita* (1963); *Il Magnifico Cornuto/O Magnifico Traído* (1964); *Io la Conoscevo Bene* (1965); o episódio *Fata Marta* em *Le Fate/As Fadas* (1966); *Come, Quando e Con Chi* (1968).

Robert Z. Leonard

Com 79 anos, faleceu em 28 de agôsto o produtor-diretor americano Robert Z. Leonard. Nasceu em Chicago, a 7 de outubro de 1889. Antes de ingressar no cinema foi ator de teatro, nos idos de 1907. Na década de 1930 foi um dos mais ativos diretores do cinema americano. Sua estréia no cinema deu-se em 1907, como ator, no filme *The Code of Honor*. Como diretor realizou mais de 70 filmes, sendo os mais notáveis em sua filmografia os seguintes: *The Master Key/A Chave Mestra* (1915), filme seriado, também ator; *Her Body Bond/A Estrêla da Arte* (1918); *The Delicious Little Devil/A Irresistível Helena* ou *Nos Cabarés de Nova York* (1919); *Peacock Alley/Cléo de Paris* (1920); *Circe, the Enchantress/Circe, a Encantadora* (1924); *Mademoiselle Modiste/A Modista de Paris* (1926); *Lady of Chance/Rostinho de Anjo* (1929); *The Divorcee/A Divorciada* (1930); *Susan Lenox, Her Fall and Rise/Susan Lenox* (1931); *Dancing Lady/Amor de Dançarina* (1933); *Escapade/Flirte* (1935); *The Great Ziegfeld/Ziegfeld, o Criador de Estrêlas* (1936); *Maytime/Primavera* (1937); *New Moon/Lua Nova* (1940); *Ziegfeld Girl/Êste Mundo é um Teatro* (1941); *The Secret Heart/Emoção Secreta* (1946); *The Clown/O Palhaço* (1953); *La Donna Più Bella del Mondo/A Mais Bela Mulher do Mundo*, feito na Itália (1955); *Kelly and Me/Kelly e Eu* (1957). (MES)

Robert Z. Leonard

Sally O'Neil

Faleceu no dia 18 de junho do corrente ano, em Galesburg, Illinois, onde residiu durante nove anos, a ex-estrêla Sally O'Neil que, juntamente com a irmã, Molly O'Day, gozou de grande popularidade no cinema silencioso. Sally, cujo verdadeiro nome era Virginia Louise Noonan, nascera em Bayonne, Nova York, em 23 de outubro de 1910, filha de Hannah Peterson Kellay, artista teatral e de F. F. Noonan, jurista que chegou a ser juiz do Supremo Tribunal de Nova Jersey.

Estudou em colégios católicos, fazendo o secundário no Convento de Notre Dame, em Trenton, Nova Jersey; estêve por algum tempo no teatro antes de chegar a Hollywood onde passou a usar o nome de Chotsie Noonan. Foi descoberta por Marshall Neilan que lhe deu o papel principal do filme *Mike*, da Metro-Goldwyn-Mayer, em 1925. Passou ao elenco da MGM, mudando o nome para Sally O'Neil. De cabelos de fogo, rosto e maneiras tìpicamente irlandeses passou a fazer papéis que pedissem tais personagens. Ainda em 1925, surgiu em *Sally, Irene and Mary/Sally, Irene e Mary* que foi lançado antes de *Mike*, sòmente estreado em janeiro de 1926. Seu excelente desempenho em *Sally, Irene e Mary*, ao lado de Constance Bennett e de uma novata, Joan Crawford, deu grande impulso em sua carreira. Sally fêz filmes para a Columbia, Paramount, Pathé e Fox, onde, no falado, em 1933, estrelou *A Garôta/The Brat*, sob a direção de John Ford. Em meados da década de 40, deixou o cinema indo trabalhar no teatro,na Pasadena Playhouse, nos arredores de Los Angeles e, mais tarde, em Nova York. Era casada com Stewart Battles, homem de negócios. Deixou duas irmãs, Molly O'Day e Isa-

Sally O'Neil

belle Cameron, e quatro irmãos. Há anos sofria de mal cardíaco provocado por reumatismo, e, recentemente, tinha sido operada numa coxa, andando de muletas. Havia estado em Hollywood, visitando as irmãs quando foi atacada de pneumonia. Retornando à sua casa de Galesburg, ali faleceu, aos cinqüenta e sete anos de idade. (GS)

Fay Bainter

Durante mais de duas décadas, Fay Bainter brilhou no elenco de trinta e nova produções de Hollywood, muitas vêzes tornando-se, apesar de artista coadjuvante, a verdadeira estrêla do filme.

Estreou no cinema em 1934 em *A Familia/This Side of Heaven,* da Metro-Goldwyn-Mayer, ao lado de Lionel Barrymore e outros, sob direção de William K. Howard, logo tornando-se conhecida dos fãs não só por sua presença, que irradiava simpatia, mas principalmente pelo brilho que dava a qualquer papel por menor que fôsse. Sabia viver qualquer personagem sem rodeá-lo de artifícios teatrais, o que lhe seria fácil pois viera do palco a que dedicara a maior parte de sua carreira.

Fay Bainter faleceu no dia 16 de abril dêste ano, em casa do filho, Reginald Venable Jr. Em 1963, afastou-se do trabalho, adoentada, indo residir em Palm Springs, perto de Los Angeles. Piorando seu estado, foi internada no Saint John Hospital, Santa Mônica, de onde quis sair para morrer em casa, junto ao filho. Faleceu aos setenta e seis anos de idade, dos quais setenta dedicados ao teatro e cinema. Em 1898, estreou na companhia teatral de Oliver Morosco, em Los Angeles, sua cidade natal, na peça, "The Jewess", ao lado da grande atriz, Nance O'Neil. Manteve-se na mesma emprêsa durante oito anos, fazendo papéis infantis: "O Pequeno Lord Fauntleroy", "O Príncipe e o Mendigo", "A Pequena Princesa". Pertenceu a companhias que operavam na costa do Pacífico, em Seattle e Portland, para, aos dezoito anos, chegar a Nova York, a meta de todos os artistas americanos.

Pouco depois, estreou na Broadway em uma comédia musicada, "Rose of Panama"; fêz temporadas pelo interior, voltando a Nova York para um papel importante ao lado de Minnie Madden Fiske em "Mrs. Bumpstead Leigh". Continuou com a famosa atriz em "tournées", representando tôda sorte de papéis que lhe serviu de base sólida para sua futura e brilhante carreira no teatro e no cinema.

Contratada pelo produtor, William Harris Jr., a conselho de Lewis Stone, consagrou-se com o papel de chinezinha em "East is West", peça que ficou dois anos em cartaz. Seu contrato com Harris proibia-a de aparecer em filmes apesar de várias propostas para aparecer no cinema silencioso.

Em 1934, voltou a Los Angeles, onde nascera no dia 7 de dezembro de 1892, para trabalhar no cinema ao lado de Lionel Barrymore, em *This Side of Heaven/A Família.* Já estava com mais de quarenta anos, e ainda não havia alcançado sua maior vitória no teatro: o papel de Fran na peça de Sidney Howard e Sinclair Lewis, adaptada do livro de Lewis, "Dodsworth". Conheceu aí sua verdadeira consagração como atriz teatral! Outro grande êxito seu, foi na tradução da peça francesa "Jalouise", de apenas dois personagens, que fêz com John Halliday, outro que também iria trabalhar em filmes.

Apesar de ter considerado seu papel em *A Família* bastante fraco, em 1937, voltou a Hollywood para viver a irmã de Katharine Hepburn em *Quality Street/Rua da Vaidade,* sob a direção de George Stevens. No ano seguinte, com seu quinto papel, em *Jezebel/Jezebel,* ao lado de Bette Davis, ganhou o "Oscar" como coadjuvante apesar de também haver sido indicada ao mesmo troféu por seu desempenho, como artista principal em *White Banners/Novos Horizontes,* na Warner Bros., ao lado de Claude Rains. Não mais deixou o cinema, nêle permanecendo até seu derradeiro desempenho, em 1962, como a avó *The Children's Hour/Infância,,* de William Wyler, segunda versão — e mais fiel ao original — da peça de Lillian Hellman.

Fay Bainter

Pela terceira vez, foi indicada como candidata ao "Oscar".

Entre outros desempenhos seus destacamos *Our Town/Nossa Cidade; Dark Waters/Águas Tenebrosas,* seu único papel vilanesco, tentando levar Merle Oberon à loucura; *The Human Comedy/A Comédia Humana; The Kid From Brooklyn* e *The Secret Life of Walter Mitty,* ambos ao lado do comediante Danny Kaye. (GS)

Hunt Stromberg

Diretor e produtor americano. Faleceu a 25 de agôsto. Nasceu em 12 de julho de 1894, em Louisville, Estados Unidos. Como diretor fêz poucos filmes, entre os quais: *Breaking Into Society/Sociedade que Falha* (1923); *The Fire Patrol/A Patrulha de Fogo; A Cafe in Cairo/Um Cabaré no Cairo; The Siren of Seville/A Flor de Sevilha* (1924); *Tiger Thompson/Na Terra do Pôr do Sol; Paint and Powder/Rouge e Pó de Arroz* (1925); etc. Sua atividade foi considerável, como produtor, sendo responsável por diversos filmes de grande sucesso, da Metro, principalmente, tais como: *The Torrent/Laranjais em Flor* (1926); *The Bridge of San Luis Rey/ A Ponte de São Luís Rei* (1927); *Red Dust/Terra de Paixão* (1932); *The White Sister/A Irmã Branca* (1932); *Chained / Acorrentada; Treasure Island/A Ilha do Tesouro; The Thin Man/A Ceia dos Acusados* (1934); *Naughty Marietta/Oh! Marieta; Rose Marie/Rose Marie* (1935); *The Great Ziegfeld/Ziegfeld, o Criador de Estrêlas, After the Thin Man/A Comédia dos Acusados* (1936); *Maytime/Primavera; The Firefly/O Vagalume* (1937); *Marie Antoinett e/ Maria Antonieta* (1938); *Another Thin Man/O Hotel dos Acusados; The Women/As Mulheres* (1939); *Shadow of the Thin Man/A Sombra dos Acusados* (1941); *I Married an Angel/Caseime com um Anjo* (1942) e *Mask of the Avenger/A Máscara do Vingador* (1951). (MES)

Jean Yonnel

Um dos mais famosos atôres do cinema francês na época "muda", faleceu a 26 de agôsto do corrente ano, em sua vila, perto de Paris. Yonnel nasceu no dia 21 de julho de 1891, em Bucareste, Romênia. Foi para a França onde trabalhou por muitos anos nos teatros de Paris. No cinema, fêz alguns filmes onde se destacaram os seguintes: *Toinou de Ruine* (1912); *Loin du Monde* (1917); *Vingt Ans Après/Vinte Anos Depois* (1922), filme seriado em 10 episódios, baseado em romance de Alexandre Dumas, no qual fêz o papel de D'Artagnan; *Jack* (1925); *Obsession* (1931); *Fanatisme* (1932); *Les Trois Mousquetaires/ Os Três Mosqueteiros; Vingt Ans Après,* versão sonora (1933); *Amok/Amok* (1934); *Koenigsmark/Koenigsmark* (1935); *L'Appel du Silence* (1936); *Les Nuits Blanches de Saint Petersbourg* (1938); *Vive la Nation* (1939); *La Part de l'Ombre; Mission Spéciale* (1945); *Les Reguins de Gibraltar* (1947); *Le Grand Rendez-vous* (1949); *Procès au Vatican* (1951); *Soyez les Bienvenus* (1952); *Marianne de ma Jeunesse/Mulher de Meus Sonhos* (1954). (MES)

Iniciais Movimento: CF (Carlos Fonseca), EA (Ely Azeredo), GQ (Geraldo Queiroz), GS (Gilberto Souto), MES (Michel do Espírito Santo).

HISTÓRIA SECRETA D' "O CANGACEIRO" E OUTRAS MIUDEZAS

Lima Barreto

SEMPRE a mesma pergunta: "Por que é que você, caipira paulista, se interessou tanto pelo Nordeste e pelo cangaceirismo?"

É fácil a explicação.

No internato eu embirrava com Camões, êsse estrangeiro cujo "Os Lusíadas" me era imposto para análise lógica. Recusei abrir o famoso livro.

"Ou aceita Camões" — berrava o professor — "ou será expulso do colégio. Era só o que faltava: um pirralho dêsses querer alterar os nossos métodos de ensino..."

Pretendi fazer ver ao mestre que eu não entendia Camões, um chato soporativo que falava de coisas para mim absolutamente destituídas de interêsse. Que tinha eu a ver com a expedição de Vasco da Gama à Índia? O professor bateu o pé, e eu também. Estava na iminência de sofrer o grande castigo, quando meu pai foi convocado. Tomando conhecimento da questão, João Barreto coçou a calva, e, afinal, alvitrou uma solução, que Columbano Epinghaus, o diretor, aceitou a título de experiência, embora o fizesse a contragôsto: "Os Lusíadas" seria substituído por "Os Sertões".

Afundei no grande livro de Euclides da Cunha. De início, não entendi nada — mas percebia, aos poucos, que o livro referia-se a fatos e coisas nossas, com gente nossa, bicho nosso, nossos usos e nossos costumes. E passei a devorar Euclides, não capítulo por capítulo, página por página, parágrafo por parágrafo, mas frase por frase. Afinal, descobri o Brasil, o grande Brasil insulado na caatinga. Para o professor de português a coisa não era, entretanto, muito fácil. Êle conhecia "Os Sertões" por ouvir dizer, e via-se obrigado a corrigir as minhas provas com Euclides ao lado. Lucrou com isso, pois acabou conhecendo o insuperável livro-gigante da nossa literatura.

Em 1938, a certa altura, o assunto que empolgava o brasileiro era a morte, por decapitação, de Virgulino Ferreira da Silva, o maior dos cangaceiros. A "Noite Ilustrada" fazia uma cobertura completa em tôrno do

evento tão desejado pela polícia estadual nordestina. Eu seguia àvidamente todo o noticiário.

Certa noite um sobrinho pediu que eu lhe contasse uma história. Ora, não conhecendo história alguma de interêsse infantil, ensaiei uma de bandidos, com Lampião à frente. O guri, desafeito às coisas do cangaço, não gostou. Eu gostei tanto que passei a dormir no assunto, findando por criar o entrecho que posteriormente deu *O Cangaceiro*.

O difícil foi levar o meu roteiro à tela. Ninguém aqui, nem Cavalcanti inclusive, admitia que um brasileiro sem cultura européia pudesse realizar um bom filme — sobretudo na Vera Cruz, onde só italiano tinha vez. Apenas Caio Pinto Guimarães, vice-presidente daquela emprêsa, um "gentleman" gaúcho — que Deus tenha — r e s o l v e u ser meu padrinho e terçar lanças a meu favor, ameaçando renunciar ao cargo e às amizades de lá se a Vera Cruz não resolvesse produzir *O Cangaceiro*. Decerto para não perder o amigo do peito, Franco Zampari — que Deus tenha também — decidiu pela realização do filme, embora tivesse a certeza de que seria uma droga e que os sete mil contos destinados à sua produção eram dinheiro jogado fora. E, no intuito de assegurar-se razão, Zampari passou, não sei se consciente ou inconscientemente, a sabotar o filme. Começou por negar-me Renato Consorte, assistente de produção de *Caiçara*, para o cargo de diretor de produção, impondo-me Cid Leite, gerente do Teatro Brasileiro de Comédia. Para o papel de Olivia, eu tinha escolhido Amiris Veronese, então noiva de Moniz Vianna. Veto! A estrêla seria Marisa Prado, nascida Olga Costenaro, que vinha de *Terra é Sempre Terra*, onde apenas posara diante da câmera, com tôda a sua beleza e sua inexpressividade.

Não houve demarche nem discussão em tôrno do contrato. Eu tinha que aceitar 60 contos pelos direitos autorais e pelo "script", pagáveis em três parcelas, e 150 contos pela direção: 10 meses, a 15 contos por mês. Caio Pinto Guimarães me aconselhou a assinar qualquer contrato que me fôsse apresentado. O essencial era que fizesse o filme — ganhando bem ou não ganhando nada. Ainda: se fôsse preciso eu pagar para realizar *O Cangaceiro*, êle me emprestaria o dinheiro.

Feitos a análise técnica e o mapa de trabalho, confeccionada a indumentária, selecionados o elenco e a equipe, bandeamo-nos para Vargem Grande do Sul, em cujas cercanias nasci.

Primeiro grande impasse na locação: Zampari negava-me um gerador. Acostumado com os azares da vida, não me desesperei. A filmagem, interior e exterior, seria feita com o auxílio de rebatedores. Chick Fowle me chamou de louco e inepto — mas creio que acabou aprendendo que no Brasil a gente dá um jeitinho, sempre há um quebra-galho que nos tira das dificuldades. Hoje, relembrando, acho que eu era mesmo afoito e maluco. Imaginem filmar interiores com rebatedor. Para mim era muito simples — dizia eu ao Chick. Lá fora um potente rebatedor mandaria a luz solar para outro rebatedor lá dentro, iluminando a cena.

Mas, quis Deus que o quebra-galho surgisse na pessoa do meu amigo Joaquim de Mello Bastos que o Banco do Estado nomeara interventor na Vera Cruz. Fã do meu filme — nordestino que era, e é — Bastos deu lá os seus pulos — e quatro meses depois do início da filmagem eu recebia o gerador.

Contra a opinião de todo mundo, exigi som direto. O Boris, meu engenheiro de som, ficou fulo, pois teria que apurar ao máximo o seu trabalho para conseguirmos cem por cento de som direto. Não conseguimos senão setenta por cento — o que não foi mau, pôsto que na Vera Cruz ninguém jamais conseguira nem dez por-cento.

Posteriormente, veio a questão da montagem. Franco Zampari, engenheiro da Metalúrgica Matarazzo e presidente do Teatro Brasileiro de Comédia, se arvorava cineasta de alto quilate, conhecedor profundo do cinema. E, mancomunado com Oswald Hafenrichter, deu para me azucrinar os nervos e a paciência. Por que a implicação de Hafenrichter nesse caso? Apesar da sua enorme cultura geral, o grande montador, talvez um dos maiores do mundo, era um relaxado, um boêmio. Para se fazer amigo de Zampari e tirar as suas vantagenzinhas, perfilhava tôdas as asneiras dêste. E as nossas brigas se estendiam, para desespêro meu. Por fim, tendo em vista evitar a camisa-de-fôrça, admiti as inteligentíssimas opiniões de ambos, montador e presidente da produtora. Por isso é que as seqüências da fuga de Teodoro e Olívia foram aquela choldra que vocês viram. De acôrdo com as minhas previsões, a crítica universal meteu o pau naquela parte do filme. André Bazin me disse que parecia que aquelas seqüências tinham sido realizadas por outro diretor — medíocre por sinal.

O que vai a seguir é apenas inacreditável. Tornado eu, com o êxito d'*O Cangaceiro*, "persona gratíssima" à Vera Cruz, pedi a Franco Zampari, que só fazia, então, me elogiar, que me deixasse remontar o filme, de acôrdo com o meu ponto de vista filmológico, a título de pesquisa, para eventual exibição, apenas da "cutting copy", para alguns amigos, inclusive Moniz Vianna. Zampari me afagou o ombro e disse que sim. Mas, assim que deixei a sua sala, êle telefonou para os estúdios e conferenciou com o seu irmão Carlo, gerente da produtora. Quando fui a São Bernardo e pedi o "cutting copy" e as sobras do copião, Carlo informou-me, ar desolado, que o material tinha sido vítima de incêndio. Sabem o que acontecera em verdade? O antigo comandante de navios de guerra da Itália fascista, tão logo falara com o irmão Franco, mandou queimar todo o material — histórico já então. Não é engraçado? A Vera Cruz, com aquela gente e aquela mentalidade metalúrgica e naval, tinha que soçobrar, como soçobrou.

A música foi outro motivo de disputa entre mim e a Vera Cruz. Depois de recolher todo o material folclórico musical e combinar tudo com Gabriel Migliori, grande maestro-regente e arranjador, apareceu Zampari a exigir que "Mulé Rendêra" fôsse aproveitada apenas como música. Dizia êle que a Europa, principalmente a sua querida Itália, não iria entender "essa coisa de olé mulé rendêra olé mulé rendá". Caio Pinto Guimarães veio de nôvo em minha defesa, e acabou convencendo Zampari, a ponto dêste vir a exigir (sempre exigência) a gravação integral da letra — ao que me opus. De tôdas as versões da canção de guerra dos cangaceiros, optei por aquela recolhida por Mário de Andrade: "Olé mulé rendêra / olé mulé rendá / tu m'insina fazê renda / eu t'insino namorá". Zampari pretendia êste acréscimo: "A mulé de cangaceiro / num tem medo de careta / Quano vê a coisa preta / sai rolano pulo chão / mete o dedo no gatilho / bota fogo no sertão / tenente perde a patente / capitão perde o galão". Felizmente ficamos só no estribilho, que se tornou famoso no mundo.

Outra exigência de Zampari, muito pitoresca, por sinal: para não di-

minuir a civilização brasileira aos olhos do mundo, uma fôrça do Exército deveria aparecer no final, desfraldando o pendão da esperança e destruindo todos os cangaceiros. Adivinhando o que iria acontecer depois do filme montado, eu disse que sim, que o Brasil merecia mais que isso, que isto aqui não era terra de bandidos, nem de cobras fazendo o "footing" na Avenida Rio Branco. Aprovado a "cutting copy", volteime para Zampari: "Suspendam o envio do material para o laboratório. Ainda temos que filmar a seqüência do Exército Nacional dando cabo de tudo o que é cangaceiro, para gáudio nosso e felicidade geral da Nação."

Zampari foi esperto desta vez, e retrucou com um piscar de ôlho e um sorriso: "Deixe de besteira, Lima. O filme está bem como está..."

Outra: quando o filme estava para ser lançado no Exterior, a Columbia informou que na Europa e nos Estados Unidos as autoridades zeladoras da moral pública exigiam que o bandido morresse no fim. Que fazer? Bolei um acréscimo para a versão estrangeira: depois da morte de Teodoro, que era absorvido pela Terra, voltamos para o Capitão Galdino, o qual, já exânime, já exaurido de fôrças, pretende, em vão, conforme o seu cacoête de neurótico sedento de riqueza e poder, soprar o seu enorme anel de brilhante, tombando ao solo. Então um "big close-up" veio a mostrar o brilho do anel se esvaindo, se esvaecendo, até o "fade out". Bacana, ein? Pois é: o mundo inteiro viu o Capitão Galdino morrer. Menos nós...

Por falar nisso. Vocês já repararam que Milton Ribeiro — cria minha — continua a ser Capitão Galdino em todos os filmes de que participa? Onde estão a imaginação e a competência dos nossos cineastas preocupados com temas de cangaço? Afinal Milton é bom ator, faltando mudar, ajustando-os a cada tipo, o vozeirão gritado, a empáfia, o sorriso "sardônico", a maneira de matar e morrer.

Aliás devo reconhecer e informar que Milton Ribeiro foi, no transcurso da realização, um exemplo (raro nestas plagas) de amor ao trabalho e de disciplina. Eu dissera, antes, a todo o elenco que cada artista deveria conhecer de cor e salteado não só o seu papel como o de todos os demais, a fim de se integrar, profundamente, no espírito do filme. Ninguém levou a coisa a sério, com exceção dêle Milton, que conhecia, nos mínimos detalhes, todo o "script" e, na ponta da língua, o diálogo dêle e de todos os participantes. Alberto Ruschel vinha a tomar conhecimento da sua fala minutos antes da câmera rodar. Vanja Orico idem. Idem tôda gente. Quando Milton não tinha trabalho, era autorizado a ir descansar, pescar, passear. "Não", dizia êle, "se me der licença, ficarei no campo de filmagem, como espectador, para aprender..."

Premiado *O Cangaceiro* em Cannes, Alberto e Marisa foram contratados para filmar na Espanha. Alberto fêz lá dois filmes e voltou. Marisa ficou. Casou com um milionário criador de touros Miura e é muito feliz.

A realização d'*O Cangaceiro* ficou em 7 milhões. Quando a renda interna atingiu 30 milhões (com um custo médio do ingresso de 6 cruzeiros velhos), o milagre boquiabriu a direção da Vera Cruz. Subestimando a renda universal, Zampari e Abílio Pereira de Almeida acertaram vender *O Cangaceiro* para a Columbia, pelo dôbro do seu custo, isto é, 14 milhões. Depois de Cannes, depois de ser exibido e reexibido em todos os países do mundo, com exceção da Rússia e da China Continental, o "meu" filme já deu para sua proprietária-distribuidora a bagatela de 100 bilhões de cruzeiros.

E dizer-se que depois disso não encontrei recursos para realizar um segundo filme de longa metragem...

Só dizendo como a nefanda macróbia Tia Zulmira: "O Brasil tem remédio, sim. Basta ser redescoberto e começarmos tudo de novo..."

Tudo nesta vida constitui material anedótico. Basta que sejamos observadores, sagazes, com veia humorístico-satírica, inteligentes e saibamos contar. Ensaiemos um exemplo. Euclides da Cunha, fora da engenharia, era um distraído e um desleixado de marca maior, cuja letra nem farmacêutico decifrava. Escrevia "Os Sertões" à beira-rio, em longas laudas que não numerava. Uma tarde forte, ventania bateu e espalhou os originais por cem metros ao redor. Lastimável era a situação do grande engenheiro-escritor, lastimável e picaresca. Saiu êle gritando e correndo, catando aqui e ali, quase a chorar, as páginas do seu futuro livro, que lhe fugiam como fôlhas sêcas. Por fim, Euclides conseguiu reaver tôdas as laudas, menos uma, que as águas do Rio Pardo levaram. Era de se ver o trabalhão que deu pôr as laudas em ordem, pois o pai d' "Os Sertões", por azar, não conseguia decifrar a própria letra...

Ocorre-me essa anedota, porque pretendi um dia, pondo à prova a minha capacidade de contador de estórias, escrever "O anedotária d'*O Cangaceiro*" e do Cinema Brasileiro em geral. Sérgio Milliet me falou de um "Anedotário do Teatro Francês", que muito lhe agradou. Fiquemos, por ora, em algumas anedotas do meu tão discutido filme. Depois virão os filmes dos outros. Humberto Mauro, por exemplo, oferece material formidável, bem como Adhemar Gonzaga e Lulu de Barros.

Vejamos algumas d'*O Cangaceiro*.

Henry Chick Fowle, o meu competente diretor de fotografia, era chamado por nós da equipe simplesmente de Chick. Os figurantes e a caipirada de lá chamavam-no ora de "Seo Mister", ora de "Seo Chico", ora, brasileirìssimamente, de "Seo Chico Fole". Chick não ligava e achava até engraçado. Aliás, Luís da Câmara Cascudo conta que o inglês Henry Koster, emigrando para o Nordeste do Brasil, escreveu, lá por volta de 1830, o massudo, mas nem por isso desinteressante, "Viagem Pelo Brasil". Era conhecido pelo sertanejo, de início, por "o inguelêis". Posteriormente, passou a ser Henry Costa. Após, já aclimado, casar com uma cabocla, virou Henrique da Costa. A sua descendência foi grande, e quase todos os Costas da caatinga dos dias atuais, têm a sua origem naquele inglês de olhos verdes e em Jesuína de Jesus, a sertaneja côr de cuia...

Sabiá, um negro feio de doer, era incumbido, na equipe, de empurrar o "dolly" e medir, com a trena, a distância que ia da objetiva à imagem. Quando da filmagem daquela formosa negra que era marcada a ferro em brasa no rosto, Sabiá foi prêsa de um tréco. As mãos e os beiços lhe tremiam quando seus olhos esbugalhados fitavam a negra.

"Que é que você tem, Sabiá?"

"Nada..."

A trena ia e vinha da môça para a câmera, desta para aquela, e Sabiá não conseguia ler os números.

"Está sentindo alguma coisa, Sabiá? Você bebeu? A continuar assim, é melhor largar o serviço."

O negro conseguiu se controlar, e fêz, afinal, a medição. Concluída a tomada, branco de emoção, êle caminhou de pernas bambas até a linda figurante e lascou brasa:

"Ocê... a sinhora... qué casá cumigo?"

O diabo sabe o que faz: a môça topou de cara. Fizemos uma "vaca" para o enxoval e o bródio, houve o casamento, e hoje o velho Sabiá e a Ana têm uma dúzia de negrinhos...

Horácio, o eletricista-chefe, caipirão forte como um touro, valente e temperamental, cismou com uma jovem professôra de Vargem Grande. Pertencia ela a uma das mais importantes famílias locais, muito prêsa ainda aos princípios patriarcais. A môça correspondia francamente. O chefe da família reprovava o namôro da filha "com um cangaceiro de cinema". Quando se falou em casamento, o velho subiu a serra. Reuniu os filhos, expôs o caso, e ficou decidido que a filha apaixonada seria mandada para longe, para uma cidade desconhecida do Horácio.

H a v i a tragédia em perspectiva. Cheiro de sangue no ar — tudo com prejuízo para a produção, que não andava sem um Horácio de cabeça fria e contente da vida. Interferi no caso. Promovi uma "reunião de cúpula", finda a qual obtivemos o sim da família. Hoje o Horácio é feliz, com dois filhos, uma espôsa amorável, e o sôgro é o seu maior amigo.

Isso não parece até história de cinema?

Para a "festa do valhacouto", seqüência noturna que demandou três noites de trabalho, pedi ao Gallileu que arrebanhasse grande número de negras e mulatas "teenagers" nas cercanias.

Devido ao tremendo frio que fazia naquele úmido buracão, fiz servir prá tôda gente quentão em abundância, com cachaça forte. Os meus cangaceiros da Fôrça Pública deram de fugir com as cabrochas para trás das pedras, longe dos "spots" — e o resultado é que hoje, em Vargem Grande, há um mundo de "cangaceiros" filhos de mães solteiras...

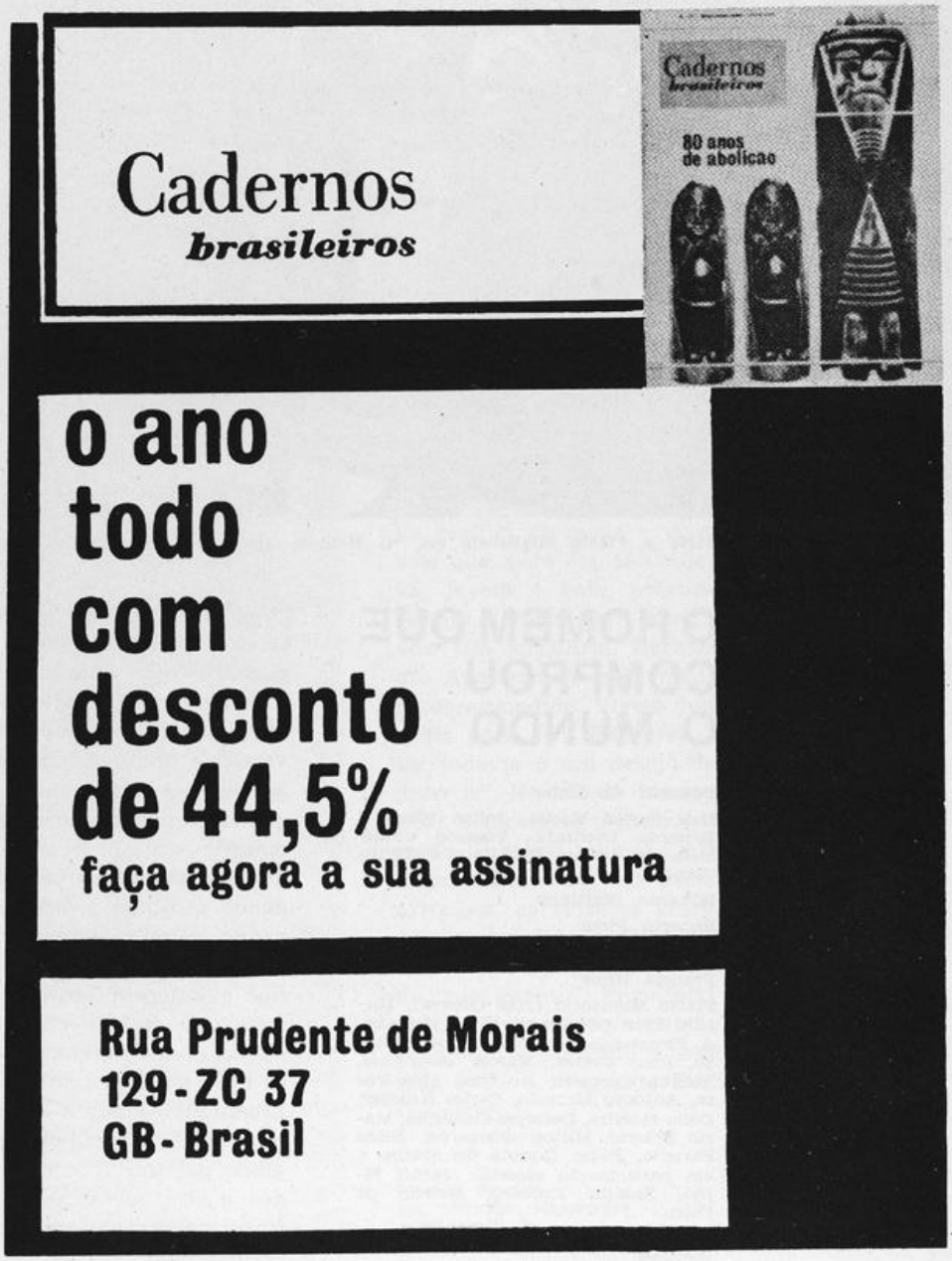
As minhas insistentes referências, lá atrás, a Euclides da Cunha e a "Os Sertões" não são despropositadas nem gratuitas. Essa maior obra da nossa literatura, "livro milionário", no dizer de Olímpio de Souza Andrade, está à espera de alguém que a transponha para o cinema, com aquela mesma pujança e grandiosidade. Quem sabe se algum magnífico louco, lendo isto, não venha ao meu encontro, com sacos de dinheiro às costas, para, juntos, realizarmos o maior filme épico-histórico de todos os tempos? Quanto custaria "Os Sertões"? Apenas uns 3 ou 4 bilhões de dólares — muito, muitíssimo menos que um "giant" americano, russo, italiano ou japonês. Quem mais indicado para "viver" Antônio Conselheiro, o "Hércules quasímodo", como disse Euclides? Está na cara: Jânio da Silva Quadros, que tem o tipo psicossomático, que tem cultura, que é excelente ator. Só lhe faltam as barbas apostólicas...

Ó manes dos grandes cineastas realizadores! Ó Dinos de Laurentiis — que não me ouvis! Ó Deus que não me remoças e me tornas milionário, para eu fazer êsse filme, onde estás que não me ouves?

Em tempo: Estou no momento planejando realizar um curta-metragem, a côres, gênero biográfico, em tôrno de Euclides da Cunha, êsse divino doido criador de uma obra de ficção, uma epopéia em prosa, da família de "Guerra e Paz", da "Canção de Rolando" e cujo antepassado mais ilustre é a "Ilíada".

A adaptação d' "Os Sertões" para o cinema, tarefa exaustiva, que demanda estudo acurado, conhecimento pleno da arte cinematográfica, forte dose de fé e espírito de renúncia aos prazeres ocasionais do quotidiano, de permeio com os expedientes necessários à subsistência — essa venho-a realizando paulatinamente, sem pressa nem afoiteza.

Que Deus compreenda e dilate suficientemente os meus dias.



CINEMA BRASILEIRO: 5 NOVOS FILMES

Cláudio Marzo, Rogéria e Flávio Migliaccio em "O Homem que Comprou o Mundo", de Eduardo Coutinho.

1 O HOMEM QUE COMPROU O MUNDO

Diretor: Eduardo Coutinho

Argumento: Luís Carlos Maciel, Zelito Viana e Eduardo Coutinho, baseado numa idéia de Arthur Bernstein e Zelito Viana

Roteiro: Eduardo Coutinho

Montagem: Roberto Pires

Fotografia: Ricardo Aronovich

Música: Francis Hime

Intérpretes: Flávio Migliaccio (José Guerra), Marília Pêra (Rosinha), Hugo Carvana, A. Fregolente, Amândio, Cláudio Marzo, Raul Cortez, Márcia Rodrigues, Marília Carneiro, Rogéria, Abel Pêra, Antônio Marzulo, Carlos Kroeber, Célio Moreira, Delorges Caminha, Mário Brasini, Milton Gonçalves, Nildo Parente, Pedro Correia de Araújo e em participação especial: Jardel Filho, Natália Timberg, Rubem de Falco.

Produção: Zelito Viana/Mapa Filmes, Columbia Pictures.

Um cheque de cem mil "strikmas" (moeda raríssima) causa uma verdadeira revolução em um país, o Reserva 17, muito parecido com qualquer outro país, quando seu portador, um humilde cidadão que o recebeu das mãos de um misterioso hindu, vai descontá-lo num banco. Impotente para realizar a sua conversão e muito menos para pagá-lo o banco se apavora e acaba por mandar prender o cidadão. Um sábio piora a situação quando anuncia que o valor do cheque atinge a dez trilhões de dólares — o que faria seu possuidor o homem mais rico do mundo. Isto faz com que o Govêrno tome medidas drásticas mandando recolher o dinheiro aos cofres do banco estatal e confinando o pobre homem. Medidas contra o subdesenvolvimento do país são tomadas. Mas as grandes potências, Potência Anterior e Potência Posterior, ficam alarmadas e seqüestram o homem que, isolado numa fortaleza, protegido por fôrças militares, casa-se secretamente e, em sua lua-de-mel, tem delírios os mais ousados como a aquisição do Maracanã e da Estátua da Liberdade. O pobre "homem mais rico do mundo" é novamente seqüestrado, disputado pelas potências maiores e menores. Fugindo por mil lugares — a pé, a cavalo, de patinete, nas cidades e nas selvas — o pacato cidadão, agora completamente transtornado, passará o resto de sua vida em busca de uma liberdade que sempre lhe fugirá.

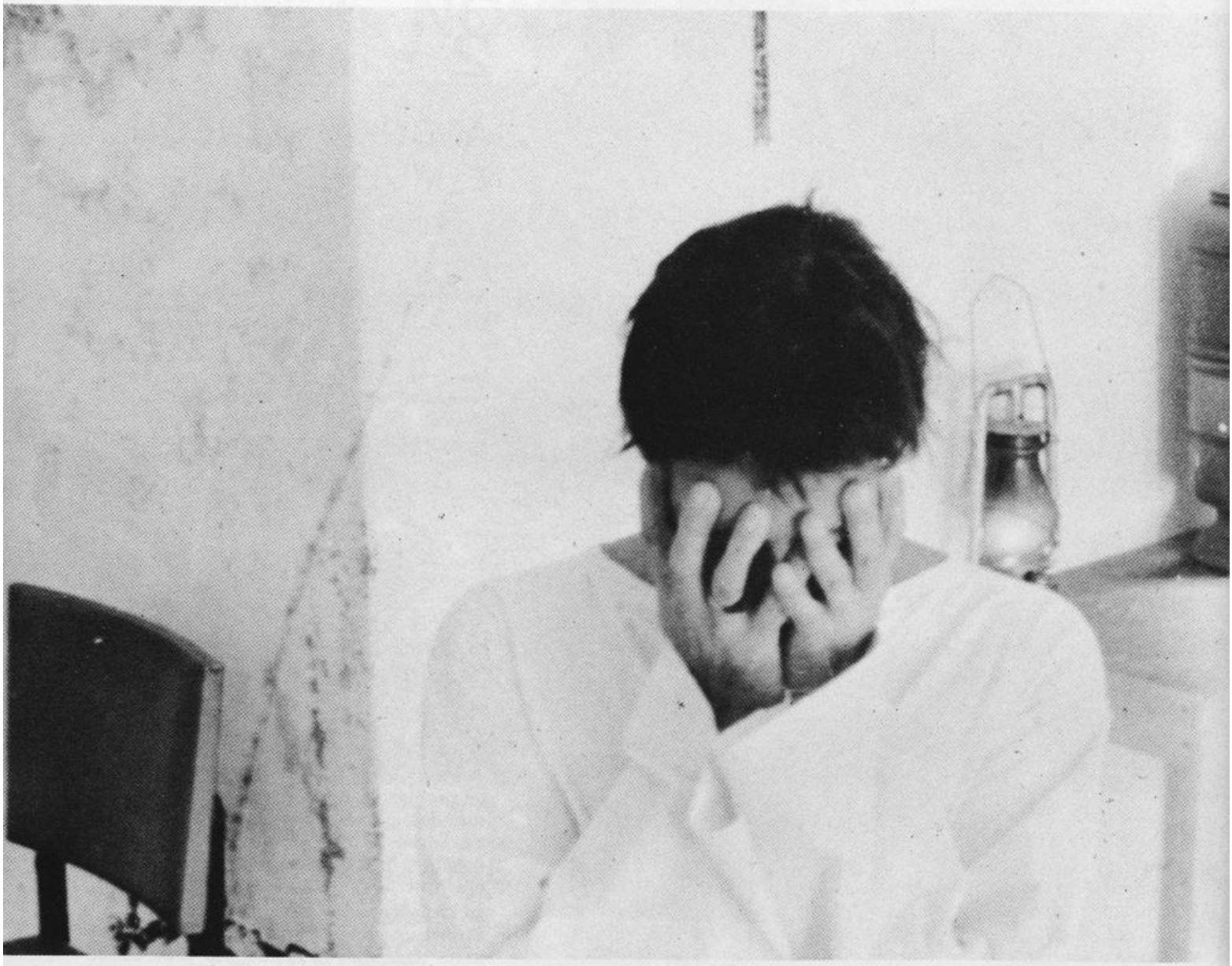
2

ANUSKA, MANEQUIM E MULHER

Diretor:	Francisco Ramalho Júnior
Argumento e roteiro:	Francisco Ramalho Júnior adaptado do conto "Ascensão ao Mundo de Anuska" de Ignácio de Loyola
Montagem:	Glauco Mirko Laurelli
Fotografia:	Waldemar Lima
Música:	Rogério Duprat
Intérpretes:	Marília Branco (Anuska), Francisco Cuoco (Bernardo), Ivan Mesquita (Sábato), Luiz Sérgio Person (Calfatti), Jairo Arco e Flexa, Ruthinéa de Moraes, Antonio Carlos, Bibi Vogel, Carola, Sunny, Gilda Telles, Yllen Kerr, Roger Bester.
Produção:	Tecla Produções Cinematográficas — São Paulo, 1968.

Sábato, homem de emprêsa, refinado, já com certa idade e vitorioso na vida, promove desfiles de moda e vive cercado de pessoas que, para êle, são objetos de uso. Anuska, jovem e bela, procura e encontra em Sábato o meio para atingir os seus objetivos. Um jornalista, Bernardo, entra no jôgo. Apaixona-se pelo manequim Anuska e é correspondido. Vivem juntos. Anuska, honesta para com Bernardo não pode controlar todavia o seu desejo de "viver", de "se divertir". No afã de lhe propiciar uma vida mais confortável o jornalista, contra sua vocação, ingressa numa companhia de publicidade. Enquanto isso, passados os primeiros arroubos, as relações entre Anuska e Bernardo começam a ficar mais difíceis. Bernardo não compreende Anuska e sua busca de "movimento". Engolfado pelos tentáculos destruidores de uma paixão não totalmente satisfeita, e obrigado a levar uma vida que não é do seu agrado, Bernardo acaba por fracassar.

Marília Branco em "Anuska, Manequim e Mulher", de Francisco Ramalho Júnior.



Talula Campos em "Viagem ao Fim do Mundo", de Fernando Coni Campos.

3 VIAGEM AO FIM DO MUNDO

Diretor:	Fernando Coni Campos
Argumento:	Fernando Coni Campos
Roteiro:	Fernando Coni Campos
Fotografia:	José Medeiros, Oswaldo de Oliveira
Música:	Caetano Veloso
Intérpretes:	Karin Rodrigues, Annik Malvil, Talula Campos, Jofre Soares Fabio Porchat, Vera Viana, José Marinho, Walter Forster.
Produção:	Talula Abramo Campos, Massao Ohno

Enquanto aguarda a chamada para embarque num avião, um rapaz procura na banca de jornais uma leitura para a viagem. Descobre uma edição de bôlso das "Memórias Póstumas de Brás Cubas", de Machado de Assis. Embarca e junta-se a um time de futebol, duas freiras, um modêlo de publicidade que senta a seu lado, um homem de meia idade visìvelmente nervoso. O rapaz lê até o capítulo "O Delírio", onde visualiza Pandora, desnuda como a verdade, a mostrar-lhe como tem sido e será a vida na Terra. O modêlo visualiza, também, seu cotidiano; a freira tem dúvidas, sôbre a existência de Deus. O homem de meia idade, os jogadores de futebol, todos temem a vida. Os episódios cômicos e dramáticos se fundem num grande painel até o fim da viagem.

Irene Stefania e Reginaldo Faria, em "Lance Maior", de Sílvio Back.

4 LANCE MAIOR

Diretor:	Silvio Back
Argumento:	Silvio Back, Oscar Milton Volpini, Nelson Padrella
Roteiro:	Silvio Back
Montagem:	Maria Guadalupe
Fotografia:	Hélio Silva
Música:	Carlos Castilho
Intérpretes:	Reginaldo Faria (Mario), Regina Duarte (Cristina), Irene Stefânia (Neusa), Isabel Ribeiro (Marga), Lota Moucada (odete), Lucio Weber (Tales), Edson d'Avi'a, Cecilia Christo, Luiz Hilário, Joel de Oliveira, Fernando Zeni.
Produção:	Paraná Filmes

Cristina, rica, loura, universitária. Neusa, morena, sensual, comerciária; Mário, jovem de boa presença, estudante de Direito e bancário. Três representantes típicos da juventude moderna, todos à procura de um lugar ao sol. Neusa está insatisfeita — odeia tudo que a cerca. Seu maior desejo é evitar a condição humilde de sua família. Um dia conhece Mário e vê nêle a oportunidade almejada — com véu e grinalda. Porém Mário tem em Cristina a oportunidade de uma ascensão social que por si próprio nunca conseguiria. A descoberta dessa verdade leva Neusa a tentar uma nova busca, perigosa, incerta, mas fascinante. Mário, confuso, debate-se com os seus problemas (o emprêgo, os estudos, os vícios da adolescência) e a sua ambição. Cristina por outro lado, aparentemente feliz, experimenta o ridículo com falsas teorias de liberdade sexual, seu orgulho incontrolável e uma paixão não correspondida. Os três personagens, circulando com seus problemas no meio em que vivem, armam e executam um jôgo diabólico, blefando com trunfos de mentira.

Paulo José e Anecy Rocha em "As Amorosas", de Walter Hugo Khouri.

6

AS AMOROSAS

Diretor:	Walter Hugo Khouri
Argumento:	Walter Hugo Khouri
Roteiro:	Walter Hugo Khouri
Fotografia:	Pio Zamuner
Música:	Rogerio Duprat
Intérpretes:	Paulo José, Jacqueline Myrna, Lilian Lemmertz, Anecy Rocha, Stênio Garcia, Newton Prado, Inês Knaut, Ana Maria Scavazza, Flavio Porto, Abrão Farc, Miguel di Pietro, Francisco Curcio, Mario Fanucchi, Ingrid Holt, Glaucia Maria.
Produção	William e Walter Hugo Khouri, Kamera Filmes/Columbia Pictures.

Um jovem estudante universitário (Paulo José), vive em permanente estado de perplexidade e indecisão emocional, o que se reflete em tôdas as suas atitudes e tomada de posição frente à vida. De formação burguesa, vive quase na pobreza, morando em casa de amigos e arranjando dinheiro com pequenos serviços e com empréstimos conseguidos de sua compreensiva irmã (Lilian Lemmertz). A falta de qualquer perspectiva provoca nêle uma angústia permanente, que se traduz em dolorosa frustração. O único derivativo que encontra é o amor físico, que o leva a estabelecer relações com os mais diversos tipos de mulheres. Entre elas, uma jovem estudante (Anecy Rocha) e uma atriz de televisão (Jacqueline Myrna). Mas não encontra satisfação no sexo e tudo o leva a um caos profundo, em que os impulsos mais diversos e inesperados o conduzem à uma inevitável auto-destruição. Embora tôdas as contradições, ainda há nêle uma legítima ansiedade, uma busca permanente de alguma razão mais verdadeira que o livre do mundo opressivo que o cerca.

B

DIRETORES

BERTRAM, Hans (Alemanha) — Diretor, argumentista e roteirista. Especializado em filmes de aviação, no qual funcionou a princípio como consultor técnico e colaborador em argumentos. Escreveu o roteiro de **Frauen Für Golden Hill** (1938), de Erich Waschnech e foi assistente de Herbert Maisch no filme **D.III.88** (1939). Realizou um documentário sôbre a aviação alemã na Polônia, **Die Fevertaufe.** Seu primeiro longa-metragem data de 1938, **Kampfgeschwader Lützow.** A aviação é o tema e a razão principal de seus filmes. Um dêles se destaca, **Symphonie Eines Lebens** (1942) "pela beleza das imagens, pelo uso expressivo da música e dos ruídos e pela utilização limitada dos diálogos." Outros filmes: **Eine Grosse Liebe** (1949); **Türme des Schweigens** (1952). (CF)

BERTRAM, William / Benjamin Switzer (19 de janeiro de 1880, Walkerton, Ontário, Canadá) — Diretor e ator do cinema americano. Começou trabalhando na velha Pathé americana, em "westerns", fazendo, quase sempre, papéis de índio. Dirigiu, em 1920, o seriado **Hidden Dangers/Perigos Ocultos.** Dirigiu ainda os seguintes filmes: **The Purple Riders** (1921); **Tangled Herds; Ace of Action** (1926); **The Phantom Buster** e **Gold from Werpach** (1927).

BESNARD, Jacques (15 de julho de 1929, Patit-Quevilly, Seine-Maritime, França) — Estudou desenho industrial e viajou por tôda a Europa, durante algum tempo, antes de se tornar diretor de balé. Entrou para o cinema como assistente de Maurice Régamey, numa série de filmes para televisão. Ainda como assistente, trabalhou com Marc Allégret, Guy Lefranc, Henri Decoin e André Hunebelle. Dirigiu seus primeiros filmes em 1966, **Le Grand Restaurant,** seguido no mesmo ano de **Etouffade à la Caraibe** (com Jean Seberg), e **Le Fou Labo 4** (com Pierre Brasseur), realizado em 1967.

BIAGI, Enzo — Diretor italiano. Em 1963 idealizou e dirigiu **Italia Proibita,** tendo na co-direção Brando e Sergio Giordani. Êste filme se propõe a apontar os problemas "por trás dos bastidores do bem-estar italiano".

BIANCHI, Aldechi — Diretor italiano. Dirigiu, em 1961, **Vite Perdute/Às Portas do Inferno.**

BIANCHI, Giorgio (Roma, Itália, 18 de fevereiro de 1904/Roma, 10 de fevereiro de 1968) — Iniciou-se como ator, no teatro, atuando no cinema a partir de 1925. Em 1933 abandonou essa carreira e exercitou-se por trás da câmera como assistente do diretor Amleto Palermi. Realizou os seguintes filmes: **La Maestrina** (1942); **Una Piccola Moglie** (1943); **La Resa di Titì** (1944); **Il Mondo Vuole Cosi** (1945); **Cronaca Nera; Fatalità** (1946); **Che Tempi!** (1947); **Una Lettera All'Alba; Vent'Anni/Nossos Alegres Vinte Anos** (1948); **Cuori Sul Mare/Corações no Mar** (1949); **Il Caimano del Piave** (1950); **Amor mon Ho... Però... Però** (1951); **La Nemica/A Inimiga; Porca Miseria** (1952); **Scampolo 53; Via Padova 46** (1953); **Graziella** (1954); **Buonanotte, Avvocato/Aconteceu lá em Casa; Non C'é Amore Più Grande/Não Há Maior Amor; Accade al Penitenziario; Io Piaccio/Tôdas as Mulheres são Minhas** (1955); **Il Conte Max/Um Conde à Italiana** (1957); **La Nipote Sabella; Gli Zitelloni/Êle, Ela e a Sogra** (1958); **Uomini e Nobiluomini; Il Moralista/Um Moralista em Apuros; Brevi Amore a Palma di Majorca/Férias em Majorca** (1959); **Le Olimpiadi dei Mariti; Femmine di Lusso - Luxus Weibchen /Mulheres de Luxo; Chiamate 2222 Tenente Sheridan** (1960); **Mani in Alto; Gli Attendenti** (1961); **Il Cambio della Guardia; Totò e Peppino Divisi a Berlino; Il Mio Amico Benito** (1962); **I Quattro Tassisti** (1963); **Quando Dico che ti Amo; Assicurasi Vergine** (1967).

BIANCHINI, Paolo — Diretor do cinema italiano. Realizou, em 1966, **Il Giocco delle Spie,** colaborando no roteiro.

BIANCOLI, Oreset (Bolonha, Itália, 20 de fevereiro de 1897) — Roteirista, diretor e teatrólogo. Inicialmente jornalista. A partir de 1931 (roteiro de **La Segretaria Privata,** de Goffredo Alessandrini), roteirista e/ou argumentista de muitos filmes. Colaborou nos roteiros de **Ladri di Biciclette, Don Camillo, Altri Tempi.** No teatro especializou-se em comédia e, até 1943, principalmente, foi solicitado neste gênero pelos produtores. Assumiu, em 1942, a direção artística da Scalera Film. Com **Stasera alle Undici** (1937) estreou como diretor, apoiando-se em roteiro escrito com Mario Soldati. Dirigiu em seguida: **La Mazurka di Papà; Amicizia** (1938; **L'Eredità in Corsa** (1939); **Piccolo Alpino; Il Sogno di Tutti** (em colaboração com Lazlo Kish/1940); **Il Chiromante, Il Vagabondo** (em colaboração com Carlo Borghesio/1941); **Penne Nere** (em colaboração com G. Driussi/1952).

BIBAL, Robert (8 de fevereiro de 1900) — Diretor e roteirista do cinema francês, onde começou como assistente de Maurice de Canonge. Dirigiu: **La Folle Nuit; Chouchou Poids Plume** (1932); **Amour... Amour** (1934); **Double Crime sur la Ligne Maginot/Alarme na Linha Maginot** (1937); **Deuxième Bureau**

"Não há Maior Amor" de Giorgio Bianchi: Franco Interlenghi e Antonella Lualdi.

Contre Kommandantur (1938); **L'Homme Traqué; Le Fugitif; Si j'Avais Vingt Ans; L'Homme Explosif** - curtametragem (1946); **L'Enfant des Neiges; Domingo la Musique** (1949); **Les Aventuriers de l'Air** (1950); **Les Deux "Monsieur" de Madame; Le Chéri de sa Concierge** (1951); **Le Petit Jacques; Distractions Parisienses** - curtametragem; **Rendez-vous Parisiens** - curtametragem; **Paris Bonjour** - curtametragem (1953); **Le Tournant Dangereux** (1954); **Une Gosse Sensass** (1956); **Chaque Minute Compte** (1959); **Alibi pour un Meurtre** (1960). (MES)

BIBERMAN, Abner (Milwaulkee, Wisconsin, EUA, 1.º de abril de 1909) — Diretor e ator. Antes de tentar o cinema trabalhou durante muitos anos no teatro. Fêz sua estréia no cinema, como ator, no filme **Gunga Din/Gunga Din** (1939), de George Stevens. Atuou em muitos filmes, entre os quais, **The Rains Came/...E as Chuvas Chegaram** (1939), de Clarence Brown; **Balalaika/Balalaika** (1939), de Reinhold Schunzel; **The Keys of the Kingdom/As Chaves do Reino** (1944), de John M. Sthal; **Captain Kidd/O Capitão Kidd** (1945), de Rowland V. Lee. Como diretor, realizou os seguintes filmes: **The Looters/Hienas Humanas; Running Wild/Sementes do Mal** (1955); **The Price of Fear/O Preço do Mêdo; Behind the High Wall/Atrás das Grades de Ferro** (1956); **Gun for a Coward/Arma para um Covarde; The Night Runner/Loucura Assassina** (1957); **Flood Tide/A Maré do Destino** (1958); **Too Many Thieves/Ladrões de Sobra** (1966). (MES)

BIBERMAN, Herbert J. (4 de março de 1900, Philadelphia, EUA) — Diretor e roteirista do cinema americano. Dirigiu várias peças para o Theatre Guild, de Nova Iorque, antes de ingressar no cinema, onde realizou: **One Way Ticket/Pena Redentora** (1935); **Meet Nero Wolfe/A Astúcia de Nero Wolfe** (1936); **The Master Race** (1944), também autor da história. Escreveu as histórias de **King of Chinatown** (1939) e **Together Again/E o Amor Voltou** (1944).

BIEBRACH, Rudolf (1866-1938) — Ator e diretor do cinema alemão. Estreou no cinema em 1912. Realizou muitos filmes interpretados pela atriz Henny Porten. Dirigiu: **Pfarres Töchterlein** (1912); **Die Ehe der Luise Rohrbach** (1913); **Die Schuld; Die Dame, der Teufel und die Probiermamsell** (1917); **Die Lebende Tote; Arme Thea; Der Klapperstorchverband** (1919); **Kean** (1921); **Falsche Scham** (1927); **Adam und Eva** (1929); **Am Rande der Sahara** (1930).

BIEGANSKI, Wiktor Julian (16 de novembro de 1892, Sambor, Polônia) — Diretor, ator e roteirista do cinema polonês. De 1911 a 1918, dedicou-se exclusivamente ao teatro, como ator e diretor. Em 1919, ingressou no cinema como ator. Em 1920, realizou seu primeiro filme. Com o advento do sonoro renunciou as suas atividades como diretor. Em fins do ano de 1939 retornou ao cinema, apenas como ator, interpretando muitos papéis importantes. Dirigiu: **Pan Twardowski** (1920); **Otchlan Pokuty** (1922); **Wampiry Warszawy** (1925); **Orle** (1926); **Maraton Polski** (1927); **Kobieta, Która Grzechu Pragnie** (1929).

BIELIK, Palo (11 de outubro de 1910, Senica, Tcheco-Eslováquia) — Diretor, roteirista e ator. Após atividades várias, aproximou-se do meio artístico através do teatro amador, Suas qualidades como ator chamaram a atenção do fotógrafo tcheco Karel Plicka, que apontou-as ao cineasta Martin Fric. Êste lançou Bielik no papel-título de um dos filmes tcheco-eslovacos que alcançaram êxito além-fronteiras: **Jánosik/Janosik** (1936), sôbre o herói popular eslovaco. Entre 1939 e 1942 atuou no teatro profissional. Escreveu e dirigiu filmes eslovacos de curtametragem. Por ocasião do levante contra a ocupação alemã na Eslováquia fêz reportagens filmadas que, em 1945, utilizou para um documentário. No pós-guerra colaborou com diretores tchecos que filmavam na Eslováquia. Em 1948 escreveu e dirigiu seu primeiro longametragem de ficção, **Vlcy Diery**, uma história dos dias do Levante, no qual interpretou pequeno papel. Dirigiu também: **Priehrada** (1950) e **Lazy sa Pohli** (1952), inspirados pelos esforços eslovacos de reconstrução; a comédia **V Piatok Trinástehó** (1953); **Styridsatstyri** (1957), épico sôbre uma revolta de soldados eslovacos ao fim da Primeira Guerra Mundial; **Kapitán Dabac** (1959), retôrno ao Levante contra o invasor alemão; a segunda versão de **Jánosik** (1962/1963), em duas partes, côres e processo panorâmico; e **Majster Kat** (1965).

BIGHOUSE, Tony — Pseudônimo do diretor italiano Gastone Grandi.

BILLON, Pierre (7 de fevereiro de 1906, Paris, França) — Estreou no cinema em 1928, como ator, no filme **Madame Récamier/Madame Recamier**, de Gaston Ravel. Em seguida, foi assistente do mesmo diretor em **Le Collier de la Reine/O Colar da Rainha** (1929). Entre 1930 e 1933 na Alemanha, dirigiu versões francesas de filmes alemães. Realizou: **Huit Jours de Bonheur** (1930); **Nuits de Venise** (1931); **La Chauve Souris** (1932); **Une Nuit au Paradis/Uma Noite no Paraíso; Kiki; Une Femme au Volant; La Fille du Régiment** (1933); **La Maison dans la Dune; Le Fakir du Grand Hôtel** (1934); **Bourasque; Deuxième Bureau/Contra-Espionagem** (1935); **L'Argent/L'Argent; Au Service du Tzar/Ao Serviço do Tzar; Courrier-Sud** (1936); **La Bataille Silencieuse/Batalha em Segrêdo** (1937); **La Piste du Sud** (1938); **Le Soleil a Toujours Raison** (1941); **L'Inévitable Monsieur Dubois; Vautrin/O Demônio de Paris** (1943); **Mademoiselle X** (1944); **L'Homme au Chapeau Rond/O Eterno Marido** (1946); **Ruy Blas/Entre o Amor e o Trono** (1947); **Au Revoir Monsieur Grock; Agnès de Rien** (1949); **Chèri; Mon Phoque et Elles** (1950); **Il Mercante di Venezia; Delirio/Delírio** (1952); **Voyage au Pays de la Troisième Dimension** - curtametragem; **Soupçons** (1955); **La Pavane des Poissons** (1956); **Jusqu'au Dernier; L'Auberge en Folie** (1957). (MES)

BINDER, Steve — Diretor do cinema americano. Dirigiu em 1966 **The Tami Show/No Reino do Iê-iê-iê.**

BINOVEC, Vaclav (Também conhecido por Willy Bronx) — Diretor do cinema da Tcheco-Eslováquia, onde realizou muitos filmes, principalmente na época muda. Dos filmes que dirigiu destacam-se: **Dubrodruzstvi Joe Focka** (1918), seriado em 10 episódios; **A Vasen Vitezi Bogra; Titimekuv Nohrdelnik; Sivooky Demon; Ceni Myslivei** (1919); **Krasavice Kat'a; Posledni Radost** (1920); **Roman Boxera** (1921); **Madame Golvery** (1924); **Rejhole Pepi** (1931); **Un Baiser sur la Neige** (1935).

BINYON, Claude (Chicago, Estados Unidos, 17 de outubro de 1905) — Produtor, diretor e roteirista. Fêz seus primeiros estudos na Universidade de Missouri. Em seguida, fêz carreira jornalística, sendo redator e diretor de diversos jornais, principalmente do "Variety". Foi autor de roteiros para diversos filmes, entre os quais destacam-se: **Incendiary Blonde/Chispa de Fogo** (1945); **Suddenly it's Spring/Relíquias de Amor** (1946); **Woman's World/O Mundo é da Mulher** (1954); **You Can't Run Away from It/Só Por Uma Noite** (1956); **Rally' Round Flag, Boys!/A Delícia de Um Dilema** (1959); **North To Alaska/Fúria no Alaska** (1960); **Pepe/Pepe** (1960); **Satan Never Sleeps/Tentação Diabólica** (1962); **Kisses for my President/Aluga-se a Casa Branca** (1964). Dirigiu os seguintes filmes, além de colaborar nos roteiros: **And the Angels Sing** (1944); **The Saxon Charm/Um Homem Irresistível; Family Honeymoon/Lua de Mel com Pimenta** (1948); **Mother Didn't Tell Me; Stella/Stella** (1950); **Dreamboat/O Gênio na Televisão; Aaron Slick from Punckin Crick/A Felicidade Estava Perto** (1952); **Here Come the Girls/O Rei da Confusão** (1953). (MES)

BIRCH, Frank / Francis Lyall Birch (Londres, Inglaterra, 5 de dezembro de 1889) — Diretor e ator do cinema inglês. Primeiros passos como ator e diretor no teatro. Escreveu algumas comédias teatrais. Realizou versões inglêsas de filmes alemães e franceses. Dirigiu: **School for Star; Jubilee Window** (1935); **Wolf's Clothing; A Star Fell from Heaven** (1936); **The Challenge; Twin Faces** (1937); **Thief in the Night; Who Goes Next?** (1938).

BIRD, Richard (1894, Liverpool, Inglaterra) — Ator do cinema inglês com uma experiência como diretor: **The Terror/O Terror** (1938). Trabalhou por muitos anos como ator no teatro, interpretando Shaw, Shakespeare, Somerset Maugham, etc. Como ator no cinema fêz muitos filmes, entre os quais: **Water Gypsies** (1932); **White Face** (1933); **Nine Till Six** (1934); **Mimi/Mimi** (1935); **Bulldog Drummond at Bay/Bulldog Drummond na Escócia** (1937); **The Girl in the News/A Ré Inocente** (1940); **I'll Walk Beside You** (1941); **Don't Take it to Heart** (1944).

BIRRI, Fernando (13 de março de 1925, Santa Fé, Argentina) — Diretor do cinema argentino. Como aluno do Centro Sperimentale, na Itália, realizou alguns filmes curtos. Após concluir o curso voltou para a Argentina, dirigindo os curtas-metragem **Tire Die** (1956/1958); **Primera Fundación de Buenos Aires** (1958); **Buenos Aires, Buenos Aires** (1960); **La Pampa Gringa** (1963). Em 1962, realizou seu primeiro longametragem, **Los Inundados.**

BIRT, Daniel (1917, Merstham-Surrey, Inglaterra) — Ingressou no cinema ainda jovem, começando como auxiliar, depois montador, adquirindo muita experiência técnica. Filmes que dirigiu: **The Three Weird Sisters** (1948); **No Room at the Inn; The Interrupted Journey** (1949); **She Shall Have Murder** (1950); **Circunstantial Evidence** (1952); **Blackground; Three Steps in the Dark** (1953).

BISKE, Ryszard (Falecido em Varsóvia, Polônia, 1938) — Estudou arquitetura na Polônia e Suíça. Em 1927 dirigiu seu primeiro filme, **Przygeda Jednej Nacy - 9,25**, em colaboração com Adam Augustynowicz. Realizou

também: **W. 42** (1930) - curtametragem experimental; **Puszcza** (1932); **Walczymy'z Povodzia** (1935); **Hallo, Hallo, tu P.A.T.** (1936) - documentário em colaboração com Stanislaw Wohl; **39,8%** - experimental em colaboração com Zofia Dromlewiczowa - e **Ku Swiatlu** - documentário em colaboração com Józef Mirski (1937).

BISTOLFI, Gian (16 de agôsto de 1886, Turim, Itália) — Filho do escultor Leonardo Bistolfi. Proveniente do jornalismo iniciou-se no cinema em 1919, como roteirista. Realizou: **La Signorina** (1920); **Una Notte Senza Domani; Les Confessions d'un Enfant du Siècle; Il Mio Antropofago** (1921); **La Figurante** (1922).

BITSCH, Charles L. — Diretor do cinema francês. Aproximou-se do cinema como crítico, escrevendo para "Cahiers du Cinéma" e outras publicações. Dirigiu inicialmente os episódios **Cher Baiser/Caro Beijo**, de **Les Baisers/Os Beijos** (1963), e **Lucky la Chance**, de **La Chance et L'Amour** (1964). Realizou em 1967 **Raconte pas ta Vie.**

BJÖRKMAN, Stig (Suécia) — Diretor e roteirista. Arquiteto e redator-chefe da revista cinematográfica "Chaplin", realizou dois filmes de curtametragem antes de dirigir seu primeiro longo: **Jag Älskar, du Älskar** (1968), do qual foi também um dos roteiristas.

BLACHÉ, Alice (Alice Guy Blaché) — Produtora e diretora. Foi secretária particular do produtor Léon Gaumont, em 1899. Realizou alguns filmes de caráter documentário. Em 1911, casou-se com o produtor-diretor Herbert Blaché, transferindo-se com o marido para os Estados Unidos, onde também produziu e dirigiu alguns filmes, quase todos de aventuras. Realizou os seguintes filmes: **Mauvaise Soupe; Mésaventure d'un Charbonnier; Angélus** (1899); **Monnaie de Lapin** (1900); **Au Bal de Flore** (1901); **Fra Diavolo** (1912); **Shadows of the Moulin Rouge** (1914); **Behind the Mask** (1917); **The Great Adventure** (1918); **Tarnished Reputations/Línguas Viperinas** (1920).

BLACHÉ, Herbert (Bruxelas, Bélgica) — Produtor e diretor do cinema americano. Marido de Alice Blaché (Alice Guy), com quem se casou em 1911. Começou no cinema em 1906, como funcionário da Gaumont, na França. Em 1911, foi para os Estados Unidos, onde, pouco tempo depois, fundou a "B. Feature Inc." Além de produzir e dirigir filmes para a sua companhia trabalhou também para a Metro, a Realart e outras. Filmes que realizou: **The Fortune Hunters; The Temptation of Satan** (1913); **The Mystery of Edwin Drood; The Chimes** (1914); **The Girl with Green Eyes** (1916); **The Divorcee/Na Penumbra da Vida** (1917); **Twenty Dollars; The Brat/Lírio do Brejo** (1919); **Stronger Than Death** (1920); **Fools and Richs/Fortuna em Mãos de Tolos; The Near Lady/Os Novos Ricos; Nobody's Bride/Noiva de Ninguém** (1923); **Secrets of the Night /Segrêdos da Noite; High Speed/Alta Velocidade** (1924); **Head Winds/Procelas de Amor** (1925); **The Mystery Club/O Clube do Mistério** (1926); **Burning the Wind/Queimando o Vento** (1929).

BLACKTON, James Stuart (5 de janeiro de 1875, Shefield, Inglaterra/14 de agôsto de 1941, Hollywood, Los Angeles, Califórnia, EUA) — Produtor e diretor. Um dos nomes importantes da história do cinema americano. Chegou à América com 10 anos de idade, dedicando-se especialmente aos estudos de desenho e de pintura. Foi jornalista (repórter, redator e ilustrador). Numa ocasião, quando entrevistava Thomas Edison, êste o filmou fazendo caricaturas suas: **Blackton, the Evening World Cartoonist** (1896). Logo a seguir, juntamente com Albert E. Smith lançou-se na exibição de filmes com um "Kinetoscope", máquina de projeção transformada pouco depois em máquina de filmar com a qual a dupla lançou-se na produção de filmes a partir de **The Burglar on the Roof**, em 1897, no qual Blackton era diretor e ator, e Smith o operador. O êxito inicial os anima a formar uma emprêsa produtora, a Vitagraph Company, que, com a participação de um terceiro sócio, William T. Rock, em 1899, aumenta sua potencialidade. Deve o cinema à Vitagraph uma longa série de pioneirismos, como, por exemplo, o filme de atualidades (o verdadeiro, como a guerra hispano-americana focalizada realmente em Cuba, e o de "reconstituição", como a batalha naval na baía de Santiago, recriada em estúdio). Outro acontecimento pioneiro: a filmagem de um desabamento para ser utilizada numa representação teatral. A princípio, Blackton e Smith eram os responsáveis pela direção dos filmes da nova emprêsa, mas, por volta de 1906, outros nomes foram lançados. Na primeira década do século a Vitagraph teve uma produção significativa, fazendo amplo uso do primeiro plano e dos planos médios e longos. Inicia uma longa série de "comédias domésticas", seguida de filmes baseados em assuntos históricos, dramas e tragédias clássicas da língua inglêsa, como as de Shakespeare. A emprêsa florescia aumentando sua produção gradativamente. Mas em 1917 Blackton deixou a Vitagraph e fundou sua própria companhia produtora. Em 1922, na Inglaterra, produziu um ambicioso (filmado em "Prizmacolor")

"The Life of Moses", de Stuart Blackton (1908): primeiro filme de 5 rolos realizado nos Estados Unidos.

"The Glorious Adventure", de Stuart Blackton (1922): filmado na Inglaterra, processo "Prizmacolor".

The Glorious Adventure, seguido de outros dois filmes. De volta à América, em 1923, continuou suas atividades até 1926 quando se retirou, milionário. Após o "crack" financeiro de 1929, Blackton voltou não como "magnata" mas como diretor de produção da Anglo American Film Co. De acôrdo com Sadoul o desenho animado tem base em trabalhos feitos por Blackton no início da primeira década do século, filmados fotograma por fotograma. Foi êle também um dos fundadores da Motion Picture Board of Trade, uma associação de produtores cinematográficos que daria origem mais tarde à Association of Motion Picture Producers and Distributors of America. Deve-se também a êle a fundação de uma das primeiras revistas de cinema, "The Motion Picture Story Magazine", criada em 1911, mais tarde "Motion Picture Magazine". Sua mulher Pauline Dean foi argumentista de uma série intitulada **Country Life Stories** onde apareceram como atores seus filhos Charles e Violet Virginia. Filmes que dirigiu: **Escape from Sing Sing; The Servant Girl Problem; Monsieur Beaucaire; Adventures of Sherlock Holmes; An the Villain Still Pursued Her; Raffles the Amateur Cracksman** (1905); **Humorous Phases of Funny Faces; Modern Oliver Twist; Four Play; Indian's Revenge; Pals; Secret Service** (1906); **Bad Man; A Tale of the West; The Hero; Retribution** ou **The Brand of Cain; One Man Base Ball; Fountain of Youth; Soldier's Dream; Little Hero, Tale of the Sea; Story of Treasure Island; Night in Dreamland** (1907); **Dora: A Rustic Idyl; The Flower Girl; The Merry Widow Hat; Barbara Fritchie; East Lynne, Macbeth; Richard III; Romeo and Juliet; Anthony and Cleopatra; The Merchant of Venice; Julius Caesar; Salome** ou **The Dance of the Seven Veils** (1908); **Napoleon the Man of Destiny; The Life Drama of Napoleon Bonaparte and Empress Josephine of France; King Lear; Les Misérables** (Fantine, Cosette e Jean Valjean); **Jephta's Daughter; The Magic Fountain Pen; Oliver Twist; Princess Nicotine** ou **The Smoke Fair; The Life of Moses; A Midsummor Night's Dream; The Inauguration of President Taft; The Fisherman; Lancelot and Elaine; The Hunchback; Rut Blas; Saul and David; The Judgement of Salomon; The Sword and the King; The Little Orphan** (1909); **Love, Luck and Gasoline; The Four Footed Pest/The Household Pest/The Camera Fiend, Francesca di Rimini; A Modern Cinderella; James J. Corbett; Uncle Tom's Cabin; Elektra** (1910); **The New Stenographer; Coward or Hero; The Deluge; Red Eagle; The Sacrifice; Battle Hym of the Republic; Paolo and Francesca; A Tale of Two Cities/A Tomada da Bastilha** (1911); **The Two Portraits; Escape me Never; The Sleep Walker** (1912); **The Battle Cry of Peace/A Invasão dos Estados Unidos** ou **Nova Iorque em Chamas** (1915); **Whom the God Destroy** (1916); **The Message of the Mouse; The Judgment House; Womanhood, the Glory of the Nation/A Invasão dos Bárbaros; The Diary of a Puppy; The Fairy Goodfather; The Collie Market; A Spring Idyl; Satin and Calico; The Little Strategist** (1917); **The Common Cause; Safe for Democracy; Wild Youth/Proclamação da Verdade; World for Sale** (1918); **A House Divided/Bôlhas de Sabão; The Moonshine Trail/Rastro do Veneno; Dawn/O Crepúsculo; Life's Greatest Problem; My Husband's Other Wife/A Outra Espôsa de Meu Marido; The House of the Tolling Bell/O Sino da Morte; Forbidden Valley** (1919); **Respectable by Proxy/Espôsa por Procuração; Passers-By/Viajantes; Man and his Woman/Corpo e Alma; The Blood Barrier/A Barreira Sangrenta** (1920); **The Glorious Adventure; The Gypsy Cavalier** (1922); **The Virgin Queen; On the Banks of the Wabash** (1923); **Let Not Put Asunder/Abaixo o Divórcio; The Beloved Brute/Defenda-me e Serei Tua** ou **O Bruto Querido; The Clean Heart/Coração Imaculado; Behold this Woman/Cuidado com esta Mulher; Between Friends/Entre Amigos** (1924); **The Happy Warrior/A Chave da Fe'icidade; Tides of Passion/Ondas Bravias; The Redeeming Sin/O Pecado Redentor** (1925); **Bride of the Storm/A Noiva da Tempestade; Hell Bent for Heaven /O Ódio mais que o Amor?; Gilded Highway/A Felicidade Dependerá do Dinheiro?; Passionate Quest/Sonhos e Realidades** (1926). (CF)

Alessandro Blasetti.

BLAIR, George — Produtor e diretor americano. Realizou muitos filmes, todos "classe B", para a Republic, Lippert, Allied Artists, Universal, RKO-Radio, etc., dos mais variados gêneros: comédias, westerns, policiais e aventuras. Dirigiu: **Silent Partner; Secrets of Scotland Yard/Segredos da Scotland Yard; End of the Road; Thoroughbreds** (1944); **A Sporting Chance; Gangs of the Waterfront/Bandidos do Cais; Scotland Yard Investigator/O Agente da Scotland Yard** (1945); **Gay Blades/Herói da Turma; Girl on the Spot/Garôta Providencial; G.I. War Brides/Amor sem Beijos; The Affairs of Geraldine** (1946); **The Ghost Goes Wild; That's My Gal; The Trespasser; Exposed** (1947); **Madonna of the Desert; Lightin' in the Forest; King of the Gamblers; Showtime; Daredevils of the Clouds; Homicide for Three/Crime Perfeito** (1948); **Rose of the Yukon; Daughter of the Jungle; The Duke of Chicago; Streets of San Francisco; Flaming Fury/Fogo Criminoso; Post Office Investigator; Alias the Champ/Choque de Gigantes** (1949); **Unmasked/Desmascarado; Federal Agent at Large; Destination Big House; Woman From Headquarters; Lonely Hearts Bandits/Casal Sinistro; Under Mexicali Stars; The Missourians** (1950); **Insurance Investigator/Agente de Seguros; Thunder in God's Country; Secrets of Monte Carlo/Os Segredos de Monte Carlo** (1951); **Woman in the Dark; Desert Pursuit/Náufragos do Deserto** (1952); **Perils of the Jungle** (1953); **The Twinkle in God's Eye/Eu Não Atiro** (1955); **Jaguar/Jaguar; Fighting Trouble/Meliantes de Ocasião** (1956); **Spook Chasers/Perseguindo Fantasmas; Sabu and the Magic Ring/Sabu e o Anel Mágico** (1957); **The Hypnotic Eye/Olho Diabólico** (1960). (MES)

BLANC, Guy (19 de novembro de 1930, Saint Julien Molin Molette, Loire, França) — Bacharel em Letras. Antes de se tornar diretor de filmes de longa metragem, foi co-diretor de **Cerf-Volant de Pékin e Thérèse Etienne/Triângulo Passional** (1957); assistente de direção de diversos filmes, entre os quais **Les Grandes Familles/Volúpia do Poder** (1958); **125, Rue Montmartre/O Caso da Rua Montmartre; Katia/Katia; Les Yeux de l'Amour/Os Olhos do Amor; Une Gueule Comme la Mienne** (1959). Entre seus filmes curtos destacam-se **Donne Moi la Main** (1958) e **Vel'd'Him** (1959). Em 1967, dirigiu seu primeiro filme longa-metragem: **Le Mois le Plus Beau.**

BLANCHE, Francis (1921, Paris) — Autor, ator, realizador, do teatro, rádio, TV e cinema francês. Entre os filmes que atuou: **L'Assassin est a l'Ecôute** (1948); **Une Fille a Croquer** (1951); **Faites-moi Confiance** (1953); **Ah! Les Belles Bacchantes!** (1954) — nos três

"Fabiola", de Alessandro Blasetti (1948): Michele Morgan.

"1860", de Alessandro Blasetti (1933).

últimos também autor do roteiro e diálogos — **Babette s'en Va-t-en Guerre** (1959); **La Française et l'Amour** (1960) e muitos outros (mais de quarenta filmes até agora). Em 1962 dirigiu e interpretou **Tartarin de Tarascon.**

BLASETTI, Alessandro (3 de julho de 1900, Roma, Itália) — Diretor e roteirista. Formando ao lado de Mario Camerini, na liderança artística do cinema italiano dos anos trinta, Blasetti ganhou supremacia absoluta entre seus pares durante a Segunda Guerra Mundial, mantendo-se em um nível geralmente excelente até 1950, o momento de **Prima Comunione.** Suas primeiras lutas foram jornalísticas: crítico do diário "L'Impero" (1924-1925), dirigente das publicações especializadas "Lo Schermo" (1926), "Cinematografo" e "Lo Spettacolo d'Italia" (1928). Lançou-se contra a mediocridade do cinema italiano de então, também na prática, formando, com Aldo Vergano, Umberto Barbaro, Goffredo Alessandrini e outros, a cooperativa de produção Augustus, produtora de **Sole** (1929), escrito em colaboração com Vergano e dirigido por Blasetti. Esse filme, "motivado" por obras de recuperação de zonas pantanosas empreendidas por Mussollini, injetou sangue nôvo no cinema italiano em crise, acenando com a abordagem realista de um problema social. Em vez da propaganda oficial, o cineasta lançava bases para um cinema de intimidade com a pulsação popular, que daria mais um passo em **Terra Madre,** de 1931. Para não perder as posições de luta, Blasetti fazia um jôgo duplo: volta às tradições "literárias" com **Resurrectio** (1931); abordagem da figura de Garibaldi em um roteiro histórico-nacionalista em **1860** (1933), no qual o essencial eram os anseios de revolta e liberdade; relato da história de um jovem fascista na época da "marcha sôbre Roma" em **Vecchia Guardia** (1934), de maneira que desagradou ao Partido; glorificação dos esforços da Marinha em **Aldebaran** (1935). O cineasta que Nino Frank definiu como "o menos ingênuo, o mais prevenido dos Dom Quixote" manteria seu prestígio, apesar de alguns trabalhos menos expressivos, enfrentando gêneros diversos com uma segurança formal e uma "verve" popular invejáveis: **1860,** fusão do filme de época e da corrente realista, um dos pontos culminantes de sua carreira; **Una Avventura di Salvator Rosa** (1940), folhetim de capa-e-espada; **La Corona di Ferro** (1941), super-produção da linha "d'annunziana" de **Cabiria** com o "élan" extravagante das melhores realizações do gênero; **La Cena delle Beffe** (1941), vigorosa transposição da peça "La Beffa", de Sem Benelli; **Quattro Passi Fra le Nuvole** (1942), fruto de uma profícua colaboração com o espírito sentimental-realista de Zavattini; **Un Giorno Nella Vita** (1946), poderoso drama em tôrno de um convento de freiras violentado pela guerra; **Fabiola** (1948), retôrno à superprodução épica, projetando uma mensagem de fraternidade; **Prima Comunione** (1950), nova e deliciosa colaboração com Zavattini, uma comédia de costumes; **Altri Tempi** (1952) e **Tempi Nostri** (1954), adesão exigente à moda do filme "de episódios", adaptando textos literários. A partir de **Europa di Notte** (1958), Blasetti se consagra a filmes de estrito interêsse comercial. (EA)

Filmografia:

1929 — **Sole**
1930 — **Nerone**
1931 — **Resurrectio**
— **Terra.Madre**
1932 — **Palio**
— **La Tavola dei Poveri**
— **Assisi** — Documentário de curtametragem
1933 — **Il Caso Haller**
— **1860**
1934 — **L'Impiegata di Papà**
— **Vecchia Guardia**
1935 — **Aldebaran/Aldebaran**
1937 — **La Contessa di Parma**
1938 — **La Caccia alla Volpe nella Campagna Romana** — Documentário de curtametragem
— **Ettore Fieramosca/Ettore Fieramosca**
1939 — **Retroscena**
1940 — **Un'Avventura di Salvator Rosa /Romântico Aventureiro**
— **Napoli a le Terre d'Oltremare** — Documentário de curtametragem, inacabado
1941 — **La Corona di Ferro/A Coroa de Ferro**
— **La Cena delle Beffe/A Farsa Trágica**
1942 — **Quattro Passi Fra le Nuvole /O Coração Manda**
1943 — **Nessuno Torna Indietro** ou **Istituto Grimaldi**
1946 — **Un Giorno nella Vita/Um Dia na Vida**
1947 — **Castel Sant'Angelo** — Documentário de curtametragem
— **Il Duomo di Milano** — Idem
— **La Gemma Orientale dei Papi** — Idem
1948 — **Fabiola/Fabíola**
1950 — **Prima Comunione/Sua Majestade, o Sr. Carloni**
— **Ippodromi all'Alba** — Documentário de curtametragem
1951 — **Quelli che Soffrono per Noi** — Idem
1952 — **Altri Tempi/Outros Tempos**

1953 — **La Fiammata/A Labareda**
1954 — **Tempi Nostri/Nossos Tempos**
1955 — **Peccato che sia una Canaglia /Bela e Canalha**
1956 — **La Fortuna di Essere Donna /A Sorte de ser Mulher**
1957 — **Amore e Chiacchiere**
1958 — **Europa di Notte/Europa de Noite**
1960 — **Io Amo, Tu Ami/Eu Amo, Tu Amas...**
1962 — **Les Quatre Vérités/As Quatro Verdades** (Episódio **Le Lièvre et la Tortue**)
1963 — **Liolà**
1965 — **Io, Io, Io... e Gli Altri**
1966 — **La Ragazza del Bersagliere**

BLASS, Yago — Diretor argentino. Realizou **El Gran Camarada** (1939); **El Muerto es un Vivo** (1953) e **Una Mujer Diferente** (1956).

BLATT, Edward A. (Rússia) — Diretor do cinema americano. Estudou em escolas públicas de Nova York e na Universidade de Columbia. No teatro, do qual se aproximou em 1919, como empresário e publicista, escreveu ("Young Man with a Horn", "Great Scott") e dirigiu. Ligou-se à Paramount em 1932 como produtor associado. Em 1938 organizou a American Picture Corporation. Na Warner, onde ingressou em 1941 como diretor de diálogos participou das equipes de **Now Voyager/Estranha Passageira** e **Watch on the Rhine/Horas de Tormenta**, entre outros. Dirigiu: **Between Two Worlds/Um Passo Além da Vida** (1944), que causou impressão pela segurança do estreante e pelo fascínio da atmosfera fantástica; **Escape in the Desert/Areias Escaldantes** (1945) e **Smart Woman/O Segrêdo de uma Mulher** (1948). Em 1945, produtor associado na Edward Small Productions.

BLIER, Bertrand (14 de março de 1939, Paris, França) — Diretor do cinema francês, filho do ator Bernard Blier. Foi assistente de diversos diretores entre os quais: John Berry (fase francesa); Christian Jaque e Jean Delannoy. Dirigiu: **Hitler, Connais Pas!** (1962) e **Breakdown** (1967).

BLISTÈNE, Marcel (3 de junho de 1911, Paris, França) — Diretor e roteirista Francês. Formado em Letras. Em 1930 ingressou na Paramount como assistente. Insatisfeito, dedicou-se ao jornalismo cinematográfico, onde por alguns anos colaborou com as revistas "Pour Vous", "Cinémonde" e outras. Foi publicista de firmas e atores cinematográficos. Em seguida trabalhou como assistente de Alexander Korda, Mercanton, Lachman, Guissart e Buchowetzky. Em 1945 dirigiu seu primeiro filme, Étoile sans Lumière. Outros que dirigiu: **Macadam** (supervisão de Jacques Feyder/1946); **Rapide de Nuit; Le Sorcier du Ciel/O Feiticeiro do Céu** (1948); **Bibi Fricotin; Cet Age est Sans Pitié** (1950); **Le Feu dans la Peau** (1954); **Gueule d'Ange; Voyage au Pays des Avernes**, curta-metragem (1955); **Sylviane de Mes Nuits** (1956); **Les Amants de Demain** (1958); **Pitchipoi** (1960).

BLOM, August (26 de dezembro de 1869, Copenhague, Dinamarca/10 de janeiro de 1947, Copenhague) — Diretor dinamarquês. Um dos fundadores do cinema da sua pátria. Descobriu diversos artistas famosos do cinema mudo dinamarquês, como Olaf Fönss, Waldemar Psilander, Asta Nielsen, Else Froelich, Betty Nansen, etc. Trabalhou como ator, em 1909 no filme **Revolutions Bryllup**, de Viggo Larsen. Dirigiu: **Monoclen** (1906); **Livets Storme; Robinson Crusoé; Hamlet, Hitterbarnet; Den Dodes Halsbaand** (1910); **Balletdanserinden; Flyveren og Journalistens Hustru; Ved Faengslets Port /As Portas do Cárcere** ou **As Portas da Prisão; Den Farlige Adler; Dodens Brud; En Opfinders Skaebne; Jernbanens Datter; Feder og Son** (1911); **Ungdomens Ret; Hjerternes Kamp; Guvernorens Datter; Den Sorte Kansler/O Chanceler Negro** (1912); **Pressens Magt; Atlantis/Atlantis; Av Eskovs Naade; Hojt Spilvasens Hemmelighed** (1913); **En Gaest Fra Den Anden Verden; Revolutions Bryllup; Pro Patria/ Pro Pátria; Eventyrersken; Em Ensom Kvinde; Truel Lykke; Arbejdet Adler** (1914); **Hjrtestorme; Syndens Datter; Kaerligedslaengsel; Giftpilen; For Sit Lands Aere** (1915); **Verdens Undergang; Den Mystike Selskabsdame; Gillekop** (1916); **Maharajaens Yndlingshustru; Via Crucis; Grevindens Aere** (1918); **Prometheus; Hans Gode Genius** (1920); **Praesten i Vejlboy** (1922); **Den Store Magt** (1924); **Hendes Naade Dragonem** (1925). (MES)

BLOMBERG, Erik (18 de setembro de 1913, Helsinki, Finlândia) — Diretor, produtor e fotógrafo do cinema finlandês. Depois de haver freqüentado cursos técnicos em Paris e Londres, lançou-se no cinema, por volta de 1930, como fotógrafo, conquistando fama de "virtuose". A partir de 1950: também produtor e diretor. Nas três funções, seu filme de maior prestígio é **Valkoinen Peura, premiado** em Cannes e Karlovy Vary. Outros filmes que realizou: **Kun on Tumtect** (1954) e **Kihlaus** (1955).

BLUMENFELD, Pavel (4 de janeiro de 1914, Moravská Ostrava, Tcheco-Eslováquia) — Diretor e roteirista do cinema tcheco-eslovaco. Durante a Segunda Grande Guerra serviu ao Exército de seu país na frente russa. Foi assistente de direção de dois filmes russos: **Vybava s Monogramem** (1946), de Igor Savcenko; **Jaro** (1947), de Grigori Aleksandrov. De volta à Tcheco-Eslováquia, exercitou-se na curta-metragem, realizando **Byli Jsme na Dovolenè; Dvorakuy Kvartet F-Dur**, em 1950. Em 1951 fêz seu primeiro longo, **Maly Partyzan.** Em 1954 dirigiu o documentário **Emil Zapotek**, sôbre o célebre atleta. Dirigiu, ainda, **Zlaty Pavouk** (1956) e **Kasari** (1958), em longametragem.

BLUWAL, Marcel (25 de maio de 1925, Paris, França) — Diretor na TV francêsa. Realizou para o cinema os seguintes filmes: **Le Monte-Charge/O Elevador da Morte** (1961); **Carambolages** (1962).

BLYSTONE, John G. (2 de dezembro de 1892, Rice Lake, Wisconsin EUA/7 de agôsto de 1938, Hollywood) — Diretor e roteirista americano. No silencioso foi um dos diretores mais prolíficos do cinema americano. Nesse período realizou inúmeros filmes cômicos, de uma e duas partes, na maioria com Clyde Cook e Lupino Lane, e diversos "westerns", muitos dos quais interpretados por Tom Mix. Entre outros, dirigiu os seguintes filmes **Chase Me; Dangerous Eyes/Olhos Perigosos; Don't Tickle; The Huntsman/O Caçador** (1920); **All Wrong/Tudo às Avessas; The Chauffer/O Chofer; The Guide/O Guia; The Jockey/O Jóquei; The Sailor/O Náufrago; The Toreador/O Toureador** (1921); **Lazybones/Atropelos de um Coitado; My Hero/Meu Herói; The Pirate; The Reporter/O Repórter** (1922); **A Friendly Husband/Um Marido Paciente; Our Hospitality/Nossa Hospitalidade** (1923); **Teeth/Colmilhos; Oh, You Tony!/Upa, Upa, Tony!; Soft Boiled/O Sangue Corre nas Veias; Ladies to Board/Regenerado a Muque** (1924); **Dick Turpin/O Bandido Mascarado; The Everlasting Whisper/Murmúrio Eterno; The Lucky Horseshoe/ Dom Juan de Sevilha** (1925); **My Own Pal/De Peito a Peito; Hard Boiled/ Professor de Energia** ou **Oh, Doutor!; The Family Upstairs/Ilusões** (1926); **Ankless Preferred/Pernas e Parvos; Slaves of Beauty/Escravas da Beleza** (1927); **Pajamas/Pijamas; Sharpshooters/Rumo ao Mar; Mother Knows Best/Sally dos Meus Sonhos** (1928); **Thru Different Eyes/Ante os Olhos do Mundo; The Sky Hawk/O Gavião do Céu; Captain Lash/Capitão Lash** (1929); **Tol'Able David/O Caçula Heróico; So This is London** (1930); **Mr. Lemon of Orange/Pagando o Pato; Young Sinners/Jóvens Pecadoras** (1931); **Amateur Daddy/Papai Amador; She Wanted a Millionaire/Ela Queria um Milionário; Charlie Chan's Chance/A Vez de Chan; A Painted Woman/A Mulher Pintada; Too Busy to Work** (1932); **Hot Pepper/Quente Como Pimenta; Shanghai Madness/ Loucuras de Changai; My Lips Betray /Meus Lábios Revelam** (1933); **Coming out Party/Beijos e Segredos; Change of Heart/O Seu Primeiro Amor; Hell in the Heaven/Inferno nos Céus** (1934); **The Country Chairman** (1935); **The Magnificent Brute/O Grande Bruto; Gentle Julia; Little Miss Nobody/Adorável Traquina; Great Guy/Pesos e Medidas** ou **Sem Mãos a Medir** (1936); **Woman Chases Man/Quando Mulher Persegue Homem; 23 ½ Hours Leave/ 23 Horas e Meia de Licença; Music for Madam/Música para Madame; Swiss Miss/Queijo Suíço** (1937); **Blockheads /A Ceia dos Veteranos** (1938). (MES)

Nota: a Enciclopédia FILME CULTURA, publicou no n.º 8, os seguintes verbetes relativos a **diretores do cinema brasileiro,** letra B:

BARRETO, Victor Lima
BARRO, João de
BARROS, Carlos Alberto de Souza
BARROS, Fernando de
BARROS, Luiz de
BARROS, Reynaldo Paes de
BARROS, Teófilo de
BARROZO NETTO, Helio
BASAGLIA, Maria
BATINI, Tito
BENEDETTI, Paulo
BERNOUDY, Edward
BIAFORA, Rubem
BOLLINI, Flaminio
BONFIOLI, Igino
BORGES, Itamar S.
BORGES, Miguel
BRANCATO JUNIOR
BRASINI, Mario
BRESCIA, Ettore
BRESSANE, Julio
BURLE, José Carlos

ENCICLOPÉDIA: EQUIPE

Supervisão Geral: Antonio Moniz Vianna

Redação: Ely Azeredo, Carlos Fonseca, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Paulo Perdigão, Michel do Espírito Santo e José Fioroni Rodrigues

Coordenação de Redação: Flavio Manso Vieira

Documentação e Pesquisas: Flavio Manso Vieira e Michel do Espírito Santo

FILME CULTURA e GUIA DE FILMES

Venda avulsa: V. pode encontrar as revistas editadas pelo INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, nas seguintes livrarias:

GUANABARA: Entrelivros Editôra Ltda. (Av. Rio Branco, 156); Leonardo da Vinci (Av. Rio Branco, 185); Brasitodo Ltda. (Av. Almirante Barroso, 54); Artes Gráficas Ind. Reunidas (Rua México, 98-D); Ler (Rua México, 31); Casa do Livro Ltda. (Rua da Quitanda, 27); Civilização Brasileira (Rua Sete de Setembro, 97); Livros de Portugal (Rua Miguel Couto, 40); Freitas Bastos S. A. (Rua Sete de Setembro, 113); Guanabara Jornais e Revistas Ltda. (Rua Joaquim Silva, 48); Rodoviária Guanabara Jornais e Revistas Ltda. (Francisco Bicalho — Est. Rodoviário Nôvo Rio); Eldorado Tijuca Ltda. (Rua Conde de Bonfim, 422-K); Distrof (Rua Senador Vergueiro, 218-D); Pantheon (Rua Barata Ribeiro, 502); Trigueiro Ltda. (Rua Bolivar, 80-A); Real Ltda. (Rua Francisco Sá, 38-C); Tempos Modernos Ltda. (Av. Ataulfo de Paiva, 338-B); Teatro Santa Rosa (Rua Visc. de Pirajá, 22); Mandarino Santos (Av. Copacabana, 1182); Record (Av. Copacabana, 975); J. Mandarino Jornais e Revistas (Av. Copacabana, 683-loja 11); Trajano Costzes (Av. Copacabana, 291-D); Fortunato Vanzillota (Av. Copacabana, 109); Degrau Produções Editôra e Distribuidora Ltda. (Rua Visconde de de Inhaúma, 115 - 1.º andar).
SÃO PAULO (Capital): Hemos (Av. S. João, 526); Dinucci (Av. S. João); Brasiliense (Rua Barão de Itapetininga, 99); Jaraguá (Rua Marconi); Joreli — Jornais e Revistas (Estação Rodoviária); Teixeira (Rua Marconi, 40); Kosmos (Praça D. José Gaspar, 106-loja 30); Siciliano (Rua D. José de Barros, 326); Balaio (Alamêda Itu, 248-A); Astor Shopping (Av. Paulista, 2073); União (Rua Augusta, 1403); Drugstore Magazin Augusta (Rua Augusta, 2228); Eldna (Rua D. José de Barros, 30-loja 17); Sinal (Rua Itambé, 341 — casa 11).
BAHIA: Distribuidora de Publicações Souza S. A. (Rua 28 de Setembro, 4-B, Edifício Themis — Salvador).
BRASÍLIA: Encontro de Brasília (Galeria Hotel Nacional-loja 22/30); Eldorado (S. Quadra 305); Loja do Livro (S. Quadra 105); Civilização (S. Quadra 309); Legenda (Galeria Hotel Nacional); Aeroporto; Dom Bosco (S. Quadra 105); Coop. dos Estudantes da U.N.B.
ESTADO DO RIO: Editôra Arte e Ciência (Rua Alberto Victor, 8-loja 5 — Niterói); Diálogo Livraria Editôra (Rua Tiradentes, 71-loja 2 — Niterói); Palmieri, Panaro & Cia. Ltda. (Rua Aureliano Leal, 37 — Niterói); Palácio dos Livros (Praça Getúlio Vargas, 194 — Nova Friburgo); Sílvio Paulo & Cia. (Rua Farinha Filho, 13 — Nova Friburgo).
GOIÁS: Bazar Oio (Goiânia).
MINAS GERAIS: Alvorada (Gal. Belfort Arantes, n.º 7 — Juiz de Fora); Cultura Brasileira (Av. Afonso Pena, 776 — Belo Horizonte); Livraria do Estudante (Rua Tupis, 85, loja 7 — Belo Horizonte); Sinal (Rua Ceará, 1333-A — Belo Horizonte); Melo e Pelegrini (Av. Floriano Peixoto, 53 — Uberlândia); Deuzenio Martins (Uberaba).
PARANÁ: J. A. I. — Distribuição e Exibição Cinematográfica Ltda. (Rua Cândido Lopes, 205-6.º andar — Conj. 661 — Curitiba).
PERNAMBUCO: Enéas Alvarez (Rua Siqueira Campos, 160-s. 105 — Recife); Livraria Pirapama (Av. Conde da Boa Vista — Recife); Companhia Editôra Nacional (Rua Imperatriz — Recife); Livraria Médico-Científica (Rua Martins Júnior — Recife); Cinema de Arte Coliseu (Av. Rosa e Silva — Recife).
RIO GRANDE DO SUL: Leonardo da Vinci (Av. Senador Salgado Filho, 211 — Pôrto Alegre); Sul Brasileira (Av. Senador Salgado Filho, 235 — Pôrto Alegre); Kosmos (Rua dos Andradas, 1644 — Pôrto Alegre); Coletânea (Rua dos Andradas, 1117 — Pôrto Alegre); Stand Vera Cruz (Praça da Alfândega — Pôrto Alegre); Dominique Livros e Revistas (Rua Uruguai, 332 — Pôrto Alegre); CEPAL (Av. Desembargador André da Rocha, 216 — Pôrto Alegre); Miscelânea (Rua Gal. Câmara, 142 — Pôrto Alegre); A Bruxa (Rua dos Andradas, 1252 — Pôrto Alegre); Vozes (Rua do Riachuelo — Pôrto Alegre); Livraria do Globo (Av. Mal. Floriano, 295 — Rio Grande); Livraria do Globo S. A. (Rua Dr. Bozano, 1271 — Santa Maria); Livraria do Globo S. A. (Rua 15 de Novembro, 573 — Pelotas); Gráficas Rossi Ltda. (Av. Júlio de Castilhos, 1585 — Caxias do Sul); Stand Best-Seller (Av. Júlio de Castilhos, 1489 — Caxias do Sul); Previtale e Conde Ltda. (Rua Sete de Setembro, 1088 — Bagé); Francisco Dânia (Rua Dr. Bozano, 1277 — Santa Maria); N. C. Sfoggia (Av. Gal. Neto, 400 — Passo Fundo); Joalheria Minister (Rua Saldanha Marinho, 353 — Bento Gonçalves); Liverpool (Rua Tiradentes, 459-A — Pelotas); Livraria e Tabacaria Nosleg (Av. Gal. Neto, 617 — Passo Fundo).

Assinaturas: o INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA aprovou novos planos para assinantes de FILME CULTURA e GUIA DE FILMES, que relacionamos abaixo, dando, em seguida, a forma através da qual V. poderá obter sua assinatura.

Assinatura de seis números de FILME CULTURA
NCr$ 12,00 (doze cruzeiros novos)
Assinatura de seis números de GUIA DE FILMES
NCr$ 3,00 (três cruzeiros novos)

O pagamento das assinaturas deverá ser efetuado através de uma agência do Banco do Brasil, onde será emitida uma *ORDEM DE PAGAMENTO* em favor do *INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA — CONTA VENDA DE REVISTAS N.º 1.426-5,* destinada à *AGÊNCIA CENTRAL DO BANCO DO BRASIL* na *GUANABARA.*